Líneas actuales de investigación literaria

ESTUDIOS DE LITERATURA HISPÁNICA

VNIVERSITAT DE VALÈNCIA

LÍNEAS ACTUALES DE INVESTIGACIÓN LITERARIA

ESTUDIOS DE LITERATURA HISPÁNICA

Esta obra ha sido publicada con la colaboración de:

Delegació d'Estudiants
Centre d'Assessorament i
Dinamització dels Estudiants **CADE**

ALEPH (Asociación de Jóvenes Investigadores de la Literatura Hispánica)
Departamento de Filología Española
Universitat de València

© De los autores, 2004
© De la Universitat de València, 2004

ISBN: 84-370-6056-7

Depósito legal:

Impresión:

LÍNEAS ACTUALES DE INVESTIGACIÓN LITERARIA

ESTUDIOS DE LITERATURA HISPÁNICA

Comité editorial

Verónica Arenas Lozano
Josefa Badía Herrera
Anna Chover Lafarga
Beatriz Ferrús Antón
Alejandro García Reidy
Eva Lara Alberola
Sarah Martín López
Jaume Peris Blanes
Ana Roig Hernández
Luis Mª Romeu Guallart

Asociación de
de Jóvenes Investigadores
de la Literatura Hispánica

UNIVERSITAT DE VALÈNCIA

ÍNDICE

Prólogo / *Pròleg* 11

Ponencias plenarias

RODRÍGUEZ CUADROS, Evangelina: *Investigar el teatro clásico a través de las memorias de actores* 17

OLEZA SIMÓ, Joan; con la colaboración de Elisabeth Antequera Berral, Luis Mª Romeu Guallart y Eva Soler Sasera: *Donde se demuestra que la investigación es cosa de locos. Clarín y su paraíso sin manzanas* 31

Estudios de literatura medieval

CANO MARCOS, Belén: *Las mujeres malas en el Romancero* 63

GALLEGO GARCÍA, Laura: *Dos modelos de* virgo bellatrix *en la* Tercera y Cuarta Parte del Belianís de Grecia*: la princesa Hermiliana y la reina Cenobia* 73

MOYA GARCÍA, Cristina: *Diego de Valera en el reinado de Juan II de Castilla: los primeros años en la corte* 81

PÉREZ BOSCH, Estela: *La religión del amor a través del* Cancionero General*: Jaume Gassull y su versión profana del Salmo «De profundis»* . 93

VEGA VÁZQUEZ, Isabel: *Poesía de entretenimiento en la corte de los Reyes Católicos: hacia una interpretación del simbolismo en el* Juego Trovado *de Gerónimo de Pinar* 105

ZORRILLA ORTIZ DE URBINA, Laura: *Del hada celta a la mujer sabia: evolución misógina de los personajes de la materia de Bretaña hispánica* 115

Estudios de literatura de los Siglos de Oro

ARENAS LOZANO, Verónica: *Juan Bautista de Villegas: un autor*-actor *del siglo XVII* 127

BADÍA HERRERA, Josefa: *Manuscritos teatrales de los Siglos de Oro: las copias de actores* 135

BARRAL MARTÍNEZ, Ana: El yerro del entendido*: motivo y obras (Lope de Vega y Matos Fragoso)* 145

BERTOMEU MASIÁ, María José: *Historia y literatura: Diego Hurtado de Mendoza y el* Diálogo entre Caronte y el alma de Pier Lugi Farnesio 155

BUENO SERRANO, Ana Carmen: *Las innovaciones formales de Feliciano de Silva en el* Amadís de Grecia*: una coda pastoril* 165

CANO NAVARRO, José: *Tras la estela de* La difunta pleiteada*: una herencia por [re]descubrir (parte I)* 177

DE SALVO, Mimma: *La importancia de las sagas familiares en la transmisión del oficio teatral en la España del Siglo de Oro: el caso de las actrices* 187

FERNÁNDEZ LÓPEZ, Dolores: *Aproximaciones a la teoría de la traducción en el Siglo de Oro* 199

GALLARDO MOYA, José: *Oralidad y escritura en el Renacimiento: marcas de oralidad en la* Varia historia *de Luis Zapata* 211

GARCÍA FERNÁNDEZ, Óscar: *El reino astur-leonés en dos obras de Lope de Vega:* Los Prados de León *y* Los Benavides 221

GARCÍA REIDY, Alejandro: *En torno a* La Dragontea*: Lope de Vega y su primer asalto a la poesía culta* 231

IRIGOYEN-GARCÍA, Javier: *Cervantes y la trata de blancas en* La ilustre fregona 241

LARA ALBEROLA, Eva: *Brujería y humor en la literatura española barroca*..... 251

LEDO MARTÍNEZ, Jorge: *Diálogo y comedia en las poéticas del Quinientos. España e Italia* 261

MALDONADO CUNS, Ana María: *La «Definición de amor» según López Maldonado* 271

NAVARRO LÁZARO, Andrés: *El primer humanismo romanceado: la traducción castellana del* De vita solitaria *de F. Petrarca* 281

PASCUA MEJÍA, Manuel: *Las acotaciones en* Lo fingido verdadero 291

PÉREZ FERNÁNDEZ, Desirée: *Luis Vélez de Guevara y Lope de Vega: mismo tema, ¿mismo tratamiento?* 301

PÉREZ ISASI, Santiago: *Cervantes en el quicio narrativo: la representación de la temporalidad en el* Quijote *y el* Persiles 313

PÉREZ VÁZQUEZ, Ana Belén: *Fuentes del mito de Clicie* 323

ROIG HERNÁNDEZ, Ana: *La burla del cuerpo en los poetas menores barrocos* 335

TUBAU MOREU, Xavier: *Retórica y poética en el último Lope* 345

Estudios de literatura moderna y contemporánea

ARLANDIS LÓPEZ, Sergio: *Variaciones sobre el mito del «ángel caído» en* Sombra del paraíso *de Vicente Aleixandre* 359

BAGUÉ QUÍLEZ, Luis: *La sátira neocostumbrista en los poetas españoles de los 80* 371

CASTRO GONZÁLEZ, José Luis: *El conflicto espacial en dos obras de Alonso de Santos:* La estanquera de Vallecas *(1981) y* Trampa para pájaros *(1990)* 381

DOMÍNGUEZ QUINTANA, Rubén: *Gloria y María Egipciaca de Galdós: los peligros del ángel caído y del que regresa al cielo. Dos respuestas distintas a un mismo papel social* 393

FERNANDES, Ângela: *La presentación literaria de la vida humana (Ortega y Gasset, Pío Baroja y la novela histórica* 405

GARNELO MERAYO, Saúl: *Los «olvidados» de la Historia:* La Comunera, *de Toti Martínez de Lezea* 413

JUAN PENALVA, Joaquín: *Construyendo la leyenda: la polémica del* Canto personal. Carta perdida a Pablo Neruda *(1953), de Leopoldo Panero* 423

MARTÍNEZ SIMÓN, José María: Ensayo sobre la ceguera*: huellas de la escritura posmoderna* 435

PASCUAL LAVILLA, Isabel: *Un juguete para una actriz: un acercamiento a Elisa Boldún desde* Crisálida y mariposa, *de Antonio García Gutiérrez* 445

PELÁEZ PÉREZ, Víctor Manuel: La venganza de don Mendo *de Fernando Fernán-Gómez: parodia de parodia* 455

PÉREZ PACHECO, Pilar: *Diálogos dieciochescos. Poesía y pintura* 465

PÉREZ MORENO, Joseba: *La picaresca en el siglo XX: Fernando Royuela* .. 477

PERIS BAIXAULI, María: *Un ejemplo de Don Juan en el XVIII:* No hay deuda que no se pague y convidado de piedra *de Antonio de Zamora* 489

PERIS BLANES, Jaume: *Contradicciones del testimonio: entre la elaboración del trauma y la difusión masiva* 501

POZO SÁNCHEZ, Begoña: *Las lecturas italianas de César Simón* 511

ROMEU GUALLART, Luis Mª: *Construir un personaje. Algunas herramientas del taller del escritor en la postmodernidad* 521

SÁNCHEZ ÁVILA, Cristina: *La biografía del actor: Isidoro Máiquez* 531

SANMARTÍN PÉREZ, Rosa María: *Restos de la tragedia griega en* Las Adelfas 541

SCANDOLA CENCI, Viviana: *Fuentes literarias del* Diccionario de Autoridades 551

USANDIZAGA CARULLA, Guillem: Carta de la Maga… *y la dramaturgia de textos narrativos en la obra de Sanchis Sinisterra* 561

Estudios de literatura latinoamericana

AVENTÍN FONTANA, Alejandra: *La insurrección del verbo poético en los versos de Gioconda Belli* 573

CHOVER LAFARGA, Anna: Palomas negras 581

FERRÚS ANTÓN, Beatriz: *Puesta en escena barroca. Para una retórica femenina de la corporalidad en los siglos XVI y XVII* 591

GONZÁLEZ MARÍ, Ximo: *Contar el derrume. Discursos de la crisis argentina* 601

LARRAÍN MASSON, Elisa: *Lectura de las protagonistas de* Cambio de armas *como metáforas de la posición de las mujeres escritoras en el campo intelectual* 613

MADRID MOCTEZUMA, Paola: *(Re)lecturas de la Historia en las escritoras mexicanas del siglo XX* 619

MARTÍN LÓPEZ, Sarah: *Poesía o abismo:* Los juegos peligrosos. *Olga Orozco* 629

MONTERO, Sonia: *Dialogía, polifonía y carnaval en* Extracción de la piedra de la locura *de Alejandra Pizarnik* 641

MORÓN ESPINOSA, Antonio César: *Una visión despiadada de la sociedad capitalista. La mercantilización de lo humano en* La increíble y triste historia de la cándida Eréndida y de su abuela desalmada, *de Gabriel García Márquez* 653

MUIÑO BARREIRO, David: *La palabra del muerto: nación y raza en «Los moribundos», de Julio Ramón Ribeyro* 661

PALAZÓN SÁEZ, Gema D.: *Reconstruir la historia y la memoria: el caso de* El Dock, *de Matilde Sánchez* 669

RÍO SURRIBAS, Juan Manuel del: *Hilar con(ciertos) animales. Acerca de «Discurso para despertar a las hilanderas» de José Lezama Lima* 679

RUIZ BAÑULS, Mónica: *Incorporación del discurso literario precolombino a la evangelización novohispana: el* huehuetlatoll 689

SANMARTÍN ORTÍ, Pau: Aura*: análisis de lo fantástico en la obra de Carlos Fuentes* 699

Querido lector:

ALEPH, la Asociación de Jóvenes Investigadores de la Literatura Hispánica, nació como una iniciativa destinada a llenar un vacío existente en el campo de los estudios literarios. El creciente número de jóvenes investigadores que centran su atención en los múltiples ámbitos de las letras hispánicas hacía necesario crear una plataforma que sirviera de representación al mismo tiempo que se ofreciese como un espacio de encuentro, de discusión y de difusión de los resultados de sus indagaciones.

Inmersos como estamos en un mundo que se articula en torno a la sobreinformación, ALEPH pretende acotar —y, por consiguiente, amplificar— la labor que actualmente realizamos todos los jóvenes investigadores de la literatura hispánica (particularmente los licenciados no doctores), mostrar la responsabilidad que tenemos de profundizar en el conocimiento de nuestros respectivos campos de estudio y presentar las nuevas vías de indagación por las que nos aventuramos. En esa fascinante selva del saber que supone la reflexión teórica sobre la literatura hispánica no queremos quedarnos en los claros, sino despejar la maleza que hay a nuestro alrededor.

La idea de fundar ALEPH surgió entre algunos jóvenes investigadores del Departamento de Filología Española de la Universitat de València en el año 2002, impulsados por la necesidad de tener una voz propia dentro de los estudios literarios hispánicos. La primera Junta Directiva de la asociación estuvo integrada por D. Luis María Romeu Guallart (Presidente), Dª Eva Lara Alberola (Secretaria), Dª Beatriz Ferrús Antón (Tesorera), Dª Estela Pérez Bosch (Vocal), D. Jaume Peris Blanes (Vocal), D. Sergio Arlandis López (Vocal) y Dª Mar Ruiz Llatas (Vocal).

Estos integrantes de la asociación, secundados por otros doctorandos y contando desde el principio con el respaldo del Departamento, se embarcaron en la organización del Primero Congreso de ALEPH, titulado *Líneas Actuales de Investigación Literaria*. Este evento serviría, sin duda alguna, para reunir a jóvenes investigadores de toda España y del extranjero con la finalidad de establecer contacto, exponer los principales resultados de las investigaciones que llevaban a cabo y esbozar las nuevas líneas que estaban trazando con su actividad. El congreso tuvo lugar en la Facultad de Filología de la Universitat de València desde el 30 de marzo al 2 de abril de 2004 y sirvió como un foro donde más de sesenta investigadores expusieron sus trabajos sobre diversos aspectos de los estudios literarios (desde literatura medieval hasta la más rabiosa actualidad posmoderna).

Asimismo, el 31 de marzo tuvo lugar la primera Asamblea General de ALEPH, que estableció los principales objetivos de la asociación para el próximo futuro y procedió a renovar la Junta Directiva, actualmente formada por D. Juan Manuel del Río Surribas (Presidente), D. Jorge Ledo Martínez (Vicepresidente), Dª Beatriz Ferrús Antón (Secretaria), D. José Gallardo Moya (Tesorero), Dª Dolores Fernández López

(Vocal), Dª Ana Belén Pérez Vázquez (Vocal), D. Guillem Usandizaga Carulla (Vocal), D. Javier Irigoyen García (Vocal), Dª Eva Lara Alberola (Vocal) y D. Alejandro García Reidy (Vocal).

El presente volumen recoge las intervenciones de dicho congreso (de ahí que algunos estudios conserven el tono propio de una investigación pensada para ser presentada ante un público), así como la conferencia inaugural de la Dra. Dª Evangelina Rodríguez Cuadros (que, por voluntad de su autora, se incluye aquí sin referencias bibliográficas) y la conferencia de clausura, a cargo del Dr. D. Joan Oleza Simó con la colaboración de Dª Elisabeth Antequera Berral, D. Luis María Romeu Guallart y Dª Eva Soler Sasera. La conferencia impartida por el Dr. D. Julio Alonso Asenjo en la segunda jornada del congreso, titulada «*Sin par loor de Córdoba* de Góngora», no se recoge en estas páginas, puesto que saldrá publicada en un volumen monográfico sobre la recepción de los clásicos de la revista *Cuadernos de Filología*. Por su parte, los estudios se han agrupado en cuatro secciones de acuerdo con criterios cronotópicos para facilitar su consulta: literatura medieval, literatura de los Siglos de Oro, literatura moderna y contemporánea, y literatura latinoamericana.

Desde aquí queremos expresar nuestro más sincero agradecimiento al Departamento de Filología Española, especialmente a los doctores D. Rafael Beltrán Llavador y Dª Nuria Girona Fibla por la presentación y moderación de mesas, al Dr. D. Ricardo Rodrigo Mancho por prestarse a dirigir una mesa redonda de jóvenes creadores, y a la Dra. Dª Teresa Ferrer Valls por su exposición del proyecto *Diccionario biográfico de actores del teatro clásico español*. Asimismo, no podemos olvidarnos de dar las gracias a todos aquellos cuya colaboración y esfuerzo ayudaron a hacer posible el congreso a lo largo de sus vicisitudes cotidianas.

Este volumen es el fruto de nuestra voluntad por mostrar la vitalidad y la relevancia que los jóvenes tenemos en la investigación literaria. Es también la primera vez que se ofrece al estudioso una visión general de los principales caminos por los que avanzamos quienes somos no sólo el futuro, sino también una parte fundamental del quehacer investigador del presente. Es, en definitiva, el resultado de una iniciativa que actualmente involucra a jóvenes de universidades de todo el mundo y cuya siguiente gran cita será el congreso que se celebrará en Santiago de Compostela en marzo de 2005. Sobre éste y los futuros proyectos que lleve a cabo ALEPH es posible informarse a través de la página electrónica de la asociación (http://www.uv.es/~aleph), así como mediante el contacto por correo electrónico (asociacionaleph@terra.es).

Y hasta aquí, lector, alcanza nuestro prólogo.

El comité editorial

Valencia, noviembre de 2004

Benvolgut lector:

ALEPH, l'Associació de Joves Investigadors de la Literatura Hispànica, nasqué com a una iniciativa destinada a omplir un buit existent al camp del estudis literaris. El creixent nombre de joves investigadors que centren la seua atenció en els múltiples àmbits de les lletres hispàniques feia necessari crear una plataforma que servís de representació al mateix temps que s'oferís com un espai d'encontre, de discussió i de difusió dels resultats de les seues indagacions.

Immers com estem en un món que s'articula en torn a la sobreinformació, ALEPH pretén acotar —i, per conseqüent, amplificar— la tasca que actualment realitzem tots el joves investigadors de la literatura hispànica (particularment els llicenciats no doctors), mostrar la responsabilitat que tenim de profunditzar en el coneixement dels nostres respectius camps d'estudi i presentar les noves vies de la indagació per la qual ens aventurem. En eixa fascinant selva del saber que suposa la reflexió teòrica sobre la literatura hispànica no volem quedar-nos a les clares, volem arrancar les herbes, que no deixen veure, que hi ha al nostre voltant.

L'idea de fundar ALEPH va sorgir entre alguns joves investigadors del Departament de Filologia Espanyola de la Universitat de València en l'any 2002, impulsats per la necessitat de tindre una veu pròpia dins dels estudis literaris hispànics. La primera Junta Directiva de l'associació va estar integrada per D. Luis Maria Romeu Guallart (president), Dª Eva Lara Alberola (secretària), Dª Beatriz Ferrús Antón (tresorera), Dª Estela Pérez Bosch (vocal), D. Jaume Peris Blanes (vocal), D. Sergio Arlandis López (vocal).

Aquestos integrants de l'associació, secundats per altres estudiants de doctorat i contant des del principi amb el respaldament del Departament, s'embarcaren en l'organització del Primer Congrés d'ALEPH, titulat *Líneas Actuales de Investiación Literaria*. Aquest acte aprofitaria, sense dubte, per a reunir a joves investigadors de tota Espanya i de l'estranger amb la finalitat d'establir contacte, exposar els principals resultats de les investigacions que portaven endavant i esbossar les noves línies que estaven traçant amb la seua activitat. El congrés va tindre lloc a la Facultat de Filologia de la Universitat de València des del 30 de març al 2 d'abril de 2004 i s'utilitzà com a fòrum de discussió on més de seixanta investigadors van exposar els seus treballs sobre diversos aspectes dels estudis literaris (des de la literatura medieval fins la més rabiosa actualitat posmoderna).

Així mateix, el 31 de març tingué lloc la primera Assemblea General d'ALEPH, que va establir els principals objectius de l'associació per al futur pròxim i va procedir a renovar la Junta Directiva, actualment formada per D. Juan Manuel del Río Surribas (President), D. Jorge Ledo Martínez (Vice-president), Dª Beatriz Ferrús Antón (Secretària), D. José Gallardo Moya (Tresorer), Dª Dolores Fernández López (Vocal),

Dª Ana Belén Pérez Vázquez (Vocal), D. Guillem Usandizaga Carulla (Vocal), D. Javier Irigoyen García (Vocal), Dª Eva Lara Alberola (Vocal) y D. Alejandro García Reidy (Vocal).

El present volum recull les intervencions del mencionat congrés (per això alguns estudis conserven el to propi d'una investigació pensada per a ser presentada davant un públic), així com la conferència inaugural de la Dra. Dª Evangelina Rodríguez Cuadros (que, per voluntat de la seua autora, s'inclou ací sense referències bibliogràfiques) i la conferència de clausura, a càrrec del Dr. D. Joan Oleza Simó amb la col·laboració de Dª Elisabeth Antequera Berral, D. Luis María Romeu Guallart y Dª Eva Soler Sasera. La conferència impartida per el Dr. D. Julio Alonso Asenjo a la segona jornada del congrés, titulada «*Sin par loor de Córdoba* de Góngora», no es recull en aquestes pàgines perquè eixirà publicada en un volum monogràfic sobre la recepció dels clàssics de la revista *Quaderns de Filologia*. Per la seua part, els estudis s'han agrupat en quatre seccions d'acord amb criteris cronotòpics per a facilitar la seua consulta: literatura medieval, literatura dels Segles d'Or, literatura moderna i contemporània, i literatura llatinoamericana.

Des d'ací volem expressar el nostre sincer agraïment al Departament de Filologia Espanyola, especialment als doctors D. Rafael Beltrán Llavador i Dª Núria Girona Fibla per la presentació i moderació de taules, al Dr. D. Ricardo Rodrigo Mancho per prestar-se a dirigir una taula rodona de joves creadors, i a la Dra. Dª Teresa Ferrer Valls per la seua exposició del projecte *Diccionario biográfico de actores del teatro clásico español*. Així mateix, no podem oblidar-nos de donar les gràcies a tots aquells, la col·laboració i esforç dels quals ajudaren a fer possible el congrés al llarg de les seus vicissituds quotidianes.

Aquest volum és el fruit de la nostra voluntat per mostrar la vitalitat i la rellevància que els joves tenim en la investigació literària. És també la primera volta que s'ofereix a l'estudiós una visió general dels principals camins per els que avancem qui som no sol el futur, sinó també una part fonamental del quefer investigador del present. És, en definitiva, el resultat d'una iniciativa que actualment involucra a joves d'universitats de tot el món, la següent cita de la qual serà el congrés que es celebrarà en Santiago de Compostela en març de 2005. Sobre aquest i futurs projectes que porte endavant ALEPH és possible informar-se a través de la pàgina electrònica de l'associació (http://www.uv.es/~aleph), així com mitjançant el contacte per correu electrònic (asociacionaleph@terra.es).

Fins ací, lector, arriba el nostre pròleg.

El comitè editorial

València, novembre de 2004

PONENCIAS PLENARIAS

INVESTIGAR EL TEATRO CLÁSICO A TRAVÉS DE LAS MEMORIAS DE ACTORES

EVANGELINA RODRÍGUEZ CUADROS
UNIVERSITAT DE VALÈNCIA

Quiero empezar dando las gracias por invitarme a participar con la conferencia inaugural en el Congreso sobre «Líneas actuales de Investigación Literaria», organizado por la «Asociación de Jóvenes Investigadores de la Literatura Hispánica». Se me antoja, si me permitís, el gesto simbólico de incluirnos juntos en la cadena de transmisión de una voluntad: sumergirse en la memoria del conocimiento y del saber humanos. La cadena de quienes aún creen en las humanidades como el espacio donde hacer la arqueología más viva y moderna que sea concebible: levantar veladuras al tiempo, a los papeles escritos, a los documentos. Y sumergirlos en el relato de la historia.

En esta inmersión que es, desde luego, opción arriesgada cuando no antilógica ante el mundo pragmático y competitivo que nos rodea, comenzáis a querer llamaros *investigadores*. Nuestro laboratorio es el pensar y nuestros instrumentos técnicos, nuestras probetas de ensayo, nuestros satélites inteligentes y nuestros aceleradores de partículas son textos, son documentos flotantes en el tiempo y a los que rescatamos, devolviéndoles la identidad para situarlos en una inmensa novela organizada. ¿Organizada en qué y con qué? ¿Para que sirve un investigador de literatura —o de humanidades en general— en un mundo ya anegado de información, sobrado de datos, por supuesto archivados y, por supuesto, digitalizados? Sois una generación que vence a la mía en la primera urgencia del investigador: obtener información. Mi generación, aún romántica, veneró los diccionarios y las enciclopedias; casi partíamos de lo mismo que San Isidoro: intentar enumerar y ordenar, bendito orden alfabético, el caos del mundo y del saber. Y la vence porque no tenéis, se supone, más que apretar una tecla que movilice el buscador de una pantalla presidida por la palabra mágica «GOOGLE». Inmenso depósito de información; pero depósito caótico y ciego. No: decididamente, para eso, no hacen falta investigadores y mucho menos de humanidades.

El investigador tiene una misión posterior, menos grata pero más apasionante: gestionar esa información, cruzarla, jerarquizarla, dominarla desde un punto de vista. Si hacemos eso, cruzamos otro umbral: la gestión del conocimiento en forma de ciencia o, lo que es equivalente en nuestro campo, en forma de filología. Un investigador no hace listas *de lo que hay*. Un investigador descubre lo que puede hacer o a donde puede llegar *con lo que hay*; y despreciar todo lo demás como ruido innecesario. Pero también os daréis cuenta de que la investigación filológica, en el fondo, como la cien-

cia, no es más que un conocimiento instrumental que me mostrará muchas veces el camino de lo que puedo hacer pero *no de lo que debo hacer* o lo *que merece la pena hacer*. Eso es una zona reservada llamada sabiduría. Con lo cual, no quiero decir, obviamente, que el camino indefectible de un investigador sea el de ser sabio o no ser nada. Lo que quiero decir es que, precisamente los objetos que estudiamos los investigadores-filólogos de la literatura son esos documentos escritos no desde la instrumentalización pragmática del mero progreso científico y coyuntural, sino desde el lento poso de la sabiduría. Algunos nos llaman arqueólogos —porque, en efecto, lo somos, del papel—; y algunos administradores políticos que hacen esquemas para reordenar planes de estudios nos exigen que digamos, ya, para qué sirve la filología, aquí y ahora, bajo pena de no concedernos una titulación, una licenciatura o un postgrado. Algo que probablemente no le exigirán, al menos con tanta impertinencia, a un científico, a un ingeniero químico o a un físico nuclear. Pero he aquí que, hoy por hoy, es mucho más arqueológico leer el *Tratado de Óptica* de Isaac Newton que leer los versos de Lope o el teatro de Cervantes. Porque leer al primero demuestra que la ciencia sólo avanza olvidando y superando sus clásicos; leer los segundos demuestra que pueden tener tanto valor como cuando fueron escritos.

Y esto sucede porque lo que investigamos, esos documentos supuestamente enmohecidos por el tiempo, se actualizan y revelan en cada época, convirtiéndose en memoria movilizadora del conocimiento. Por eso he elegido hablaros de una memoria de memorias. De unos escritos que pueden ayudarnos a comprender como nuestra investigación no es arqueológica sino útil: aunque sólo sea porque puede evitar la catastrófica desconexión de una colectividad con un patrimonio llamado teatro clásico.

Yo comparto las razones de Julio Caro Baroja cuando escribía en *Teatro popular y magia* que

> nadie puede hacer hoy una pura historia de ideas […]. Una cosa tan atractiva como el teatro acaso esté más sometida que cualquier otra al despliegue de pasiones fuertes y cuando desaparecen o se alejan las figuras de una época que las representaron o sintieron más, es muy difícil reconstruir el ambiente pasional, que se sustituye por esquemas fríos, por razonamientos más o menos lógicos o por una radical incomprensión de aquellas pasiones y creencias.

Creo, por tanto, que puede ser útil recomponer ese ambiente pasional —en este caso las memorias, biografías, referencias de los actores— primándolos sobre otros documentos más canónicos. Porque, a la postre, quizá comprobemos que de esa memoria surge también un relato de ideas.

En el capítulo 11 de la novela de Fernán Gómez *El viaje a ninguna parte*, la compañía de Arturo Galván llega al pueblo manchego de Hinojera con la esperanza, como otras veces, de «echar función» en el salón del bar de la localidad. El dueño, cariacon-

tecido, les anuncia que no puede ser porque unos estudiantes, debidamente recomendados por el delegado de Educación de Ciudad Real, van a actuar —y además gratis—. Galván, sin ocultar su indignación, echa una mirada al programa del espectáculo buscando con curiosidad los autores de la obra a representar, y truena:

> Lope de Rueda…, Juan del Encina…, Torres Naharro… ¡Pero quien coño son éstos, quién son! […] ¿Dónde han estrenado esos cabrones, si puede saberse? […] Estos son de Falange, seguro, de Falange. Recomendados del gobernador […] ¡Nosotros traemos a Muñoz Seca, a los Quintero, a Torrado, a Jardiel Poncela! ¡No a enchufados!

Y ante el argumento de otro miembro de la compañía, Maldonado, de que «son autores antiguos», remacha: «¿Antiguos? Pero ¡de cuándo!». El fragmento es todo un protocolo simbólico del final de una tradición teatral; una evidencia, desde luego, de que en esos años —finales de los cuarenta, quizá principios de los cincuenta del siglo anterior— emerge el sistema con el que institucionalmente se cobijó a los clásicos: el aliento, misional o interesado, de la protección pública —en este caso, como se menciona específicamente, puestos en escena por el TEU de Barcelona—. Pero es, sobre todo, una emotiva muestra de una memoria rota: los últimos cómicos de la legua desconocen a aquellos que se encuentran en el origen, cuatro siglos antes, de su propia existencia escénica. En esa memoria truncada del oficio ha anidado la pasión de experiencia y sensaciones; pero no la letra ni los nombres de su historia. En un *viaje a ninguna parte* que, a principios del siglo XVII, fue *viaje entretenido*, el actor se desnuda en el íntimo desgarro de su pérdida de identidad sin recuerdo, su incapacidad para hacerse cargo de su origen. Porque su memoria, quizá, nunca ha sido propia sino transferida y porque ésta, de existir, está circundada por la fragilidad. Esa es la única teoría permanente que, por sí mismo, ha elaborado el actor respecto a su oficio. Así lo hace, por ejemplo, José Luis Gómez: «Como el trabajo del actor es tan terriblemente efímero, sólo tenemos como compensación la eventual huella en la memoria sensible de los espectadores…».

De este modo a nuestro teatro clásico, al menos en lo que se refiere a sus actores, sólo parece quedarle una vía estratégica o metodológica: asumir la historia del arte escénico bajo las condiciones de una suerte de tradición oral. Modo de conocimiento que, afirmado en los orígenes del teatro del Siglo de Oro —de «ciencia que fácilmente enseñan unos a otros» califica un anónimo apologista de la escena el trabajo del actor en 1620— es, en términos inmediatos, muy preciso, pero que, en su sentido global de historia concatenada, puede tender a la leyenda cuando no al fantaseado anecdotario. Y, sin embargo, cuanto mayor es la fragilidad histórica e institucional de un oficio, más sólida suele ser la transmisión de sus acciones. No es cierto, pues, que no exista memoria. Ésta resiste y se aloja en documentos que, incluso en su estatuto mítico o metafórico, ingenuos o empedrados de pedantería, debemos asumir como indicial-

mente válidos. Si no es así bien puede ocurrir que reedifiquemos eficazmente la arquitectura del teatro del pasado, pero que sus habitantes estén en otro lugar.

Pero ciertamente, y aunque la profesión del actor implica azar e incertidumbre, dos elementos de gran rentabilidad narrativa, acudir únicamente a su producción escrita no suele bastar. Y es lógico: no cabe exigir a un actor que nos proporcione el documento que ninguno de sus contemporáneos esperaba —o espera— de ellos. La ya muy lejana queja de Azorín de que

> en España no existen muchos trabajos en que los propios actores hayan expuesto su manera de ver el arte, de juzgar las grandes obras, de interpretar los más notables papeles de su repertorio

aún no tiene una respuesta satisfactoria para el investigador actual; y éste, con no poca frecuencia, adopta el mismo punto de vista, a mi juicio temerario, que alguna vez expresó Marsillach:

> A los actores no se les ha dado, habitualmente, la menor categoría intelectual —también es posible que no hayan hecho mucho para merecerla—.

Por ello me he acogido a un sentido polivalente de memorias, considerando esa suerte de memoria translaticia que ya no es autobiografía sino biografía: las realizadas por Emilio Cotarelo sobre María Ladvenant o Isidoro Máiquez; o desde las memorias arregladas de Vila San Juan sobre Enrique Borrás a «pastiches» arreglados con mayor o menor fortuna por periodistas o críticos que se prestan a *escribir* memorias —las de Nuria Espert, las de Maria Luisa Merlo, las de Francisco Rabal…—. O esa *Historia de la declamación española* de Enrique Funes que constituye, a mi juicio, una verdadera historia del arte escénico hasta finales del siglo XIX. O esos documentos críticos externos de excepcionales relatores como las *Estampas del Madrid teatral fin de siglo* de José Deleito y Piñuela. O los textos de directores de escena. O, por fin, las verdaderas *memorias* de actores recientes, encabezadas por *El tiempo amarillo* de Fernando Fernán Gómez y *Tan lejos, tan cerca* de Adolfo Marsillach. Obras que, como afirma de los documentos que del teatro italiano recoge Ferruccio Marotti, en su atenta lectura pueden descubrir —más allá del límite del silencio y lo que de fuerza inefable tiene la raíz de su oficio— una inigualable riqueza de fermentos intelectuales y sentimentales. El mismo crítico comenta el decisivo papel desempeñado por la *commedia dell'arte* para los actores del novecientos italiano: un mito, un polo utópico que asumir como referente; lo suficientemente lejano para reconocerla como tradición; pero lo suficientemente próximo y popular como para gestar una memoria con componentes, mitad por mitad, racionales y míticos. La pregunta es: ¿puede decirse lo mismo

del teatro español de los Siglos de Oro para los actores desde finales del siglo XVIII al siglo XX?

No iba a ser fácil si tenemos en cuenta la memoria heredada de los actores barrocos que describe, por ejemplo, Enrique Funes:

> ¿Qué pudo ser el arte de Arias de Peñafiel, de los Morales, de la *Amarilis*, de los Prados y de las Bezón sino selvática licencia? ¿Qué se hizo de aquel estilo de declamación opulento, nacional y músico? […] En el campo de la escena práctica hubieron de ser la entonación vocinglería, hinchado lo robusto, lo vivo del gesto y de la acción manoteador y visajero, […] insufrible el hipo de las damas matronas, el lloriqueo de las damitas jóvenes, la sepulcral entonación de los barbas, los gritos de los galanes y las morcillas de los graciosos…[1]

Este texto de 1894 revela el arranque moderno de la memoria del actor clásico. La exageración barroca que acabó naufragando o bien en el pseudoclasicismo estirado y convencional de las influencias francesas o en el insoportable formalismo de las reglas diseñadas por Goethe y la dramaturgia de Hamburgo de Lessing. Por ellas, según Funes,

> Los *galanes* empezaron a lloriquear como los chicos de la escuela; los *barbas*, a dar unos berridos que partían el corazón; las *damitas*, a salir con ojeras de corcho quemado y el pañuelito con unto de cebolla; las *primeras damas*, de luto, llorando desconsoladamente por lo que tenía que ocurrir en las escenas últimas, y todos poniendo unas caras que daban lástima, mientras a las felices mujeres de la *cazuela* se les ponían los ojos lo mismo que tomates. Tales fueron los estragos de este sistema…

Sucede que hay que atribuir a la memoria del actor no sólo el estatuto lábil y asistemático al que ya me he referido, sino el de su permanente movilidad zigzagueante que, como el pájaro de la zoología fantástica de Borges, vuela siempre hacia delante, pero con la cabeza mirando hacia atrás. Ello supone que la construcción de esa memoria se produce a través de un silencioso encadenamiento de generaciones que, incapaces de teorizar o reconocer esa memoria, sutura sus vacíos con una recurrente colonización de un pasado con el que pacta sin identificarlo, o que rechaza como arqueológico o, lo que es casi peor, como excrecencia romántico-paródica. Y es lo que sucede al actor moderno respecto al teatro clásico. De ahí la desazón que producen, por ejemplo, las memorias de mayor espesor literario e intelectual con las que contamos, las del único actor que ha entrado en la Real Academia, Fernando Fernán Gómez, quien, como hemos visto en *El viaje a ninguna parte*, retrata una generación de actores vencidos por el tiempo que ya no recuerdan a Lope de Rueda o que se les indigesta un

[1] *Nota de los editores*: tanto en esta cita como en las posteriores las cursivas son obra de la Dra. Evangelina Rodríguez.

teatro clásico asimilado con un régimen que rellenó el repertorio del TEU de un supuesto *revival* imperialista o que sólo lo han transitado a través de astracanadas de Muñoz Seca como *Un drama de Calderón*. El mismo Fernán Gómez que confiesa sólo haberse sentido a gusto recitando versos en *La venganza de don Mendo* y haber abrazado el cine porque lo convertía «en un hombre de mi tiempo, muy *à la page*. […] en contraposición al mundo del teatro, que me parecía algo arcaico, al menos en aquella época».

Entropía o desorden en un mapa de tradición no es ausencia de memoria, aunque tal fuera la excusa (lúcida, por otra parte) que se esgrime en 1986 para *reinventarla* mediante decreto con la creación de la Compañía Nacional de Teatro Clásico:

> … los patrimonios no se inventan, —escribirá Marsillach— sino que se heredan […] La tradición es tradición por sí misma, porque ha tenido un desarrollo tradicional y porque se ha mantenido tradicionalmente […] Quiero decir que no podíamos hacer la *Comédie* a la española porque no tuvimos el Hotel de Bourgogne, ni a Talma ni a Napoleón. Íbamos con tres siglos de retraso y se tenía que notar […].

Cierto. Porque un museo, por usar la metáfora que tanto acompañó al debate de creación y de los primeros tiempos de la Compañía Nacional de Teatro Clásico, no es museo por la excepcionalidad de algunos de sus ejemplos sino por su carácter de permanente alojamiento y continuidad de unas piezas desintegradas en el tiempo y en el espacio. José Luis Alonso hablaba en 1988 de la dificultad de componer un reparto para cualquier obra clásica:

> … hay una especie de ruptura en la tradición de los actores españoles. […] Los viejos actores tienen defectos, pero eran y son mejorables, […] saben actuar porque han descubierto por sí mismos el secreto de la actuación, que es un hecho íntimo, intransferible, que no se aprende en un aula. Los actores de los años cuarenta y cincuenta conocen este secreto, y no sé qué va a ocurrir cuando desaparezcan, porque hoy por hoy no tienen relevo.

Esos actores a los que se refiere Alonso estaban, con alguna excepción, o muertos o envejecidos. Ya no estaban Enrique Borrás o Rafael Calvo Agostí, compitiendo en la interpretación del papel de Pedro Crespo en *El Alcalde de Zalamea*. Eran actores que, en su estilo efectista y artificial, encandilaban a un público que hacía radicar la *naturalidad* en lo que ellos entendían por tal: cuando salían a escena a «hacer de ancianos», se sentían en la obligación moral de maquillarse de viejos para representar la edad que precisamente tenían: paradojas de un oficio que vive de inventarse una realidad inexistente. Pero cuando esto sucedía, quizá ellos no eran conscientes que la memoria crítica les hacía descender a uno de la escuela de su propio padre — Rafael Calvo Revilla— y a Borrás de Antonio Vico, aquellos dos actores en torno a los cua-

les se arroparon las dos ideologías que protagonizan la España de la Restauración: la burguesía canovista, identificada con los ideales elegantes, neorrománticos y de ideología isabelina a través de la vitalidad efectista y declamatoria de Rafael Calvo (*calvismo*); y la burguesía comercial e industrial, la pseudoprogresía de Sagasta que se reflejó mejor en la personalidad, más técnica y grave, de Antonio Vico —*viquismo*—. En memorable etopeya escribía Deleito:

> Rafael, […] era el «galán por antonomasia», el actor más adecuado que se vio nunca para arrullar amores y andar a cintarazos sobre la escena. […] Sus pulmones prodigiosos y la musicalidad admirable de su voz le hacían resistir los parlamentos más largos y vibrantes de alta tensión en el verso, desde el blando, amoroso arrullo del madrigal, «cantado» con el gorjeo del ruiseñor, hasta el rugido del más descomunal combate o furiosa imprecación contra tierra y cielo. Vico, grueso, corpulento, desmadejado de figura, abandonado en el vestir, de voz oscura y bronca y débil garganta […] Sentía más el patetismo de la madurez […] los problemas de conciencia, el dolor de padre, los celos del esposo ultrajado, los arranques del caudillo, los desvelos del honor, el empuje viril sin galantería y tamizado por los años […]. Calvo era […] Segismundo en *La vida es sueño* […] Vico era […] Sancho Ortiz en *La Estrella de Sevilla*, Pedro Crespo en *El Alcalde de Zalamea…* […].

Vico quizá desconocía proceder de la estela estudiada y naturalista de Julián Romea. Calvo que, en palabras de Funes, «se despeñaba con manoteos de epiléptico» lo mismo en las décimas de Calderón que en los alejandrinos de Zorrilla o en el relámpago de Echegaray, venía de la memoria del tronante Carlos Latorre que aplicara a sus Segismundos el mismo tono sombríamente trágico que Grimaldi le había enseñado para estrenar el Tenorio de Zorrilla. Un 25 de octubre de 1890 estrena junto a Ricardo Calvo —hermano de Rafael— *El vergonzoso en palacio* una discípula de la exagerada Teodora Lamadrid y que se había forjado, sin embargo, como dama joven en la escuela naturalista de la compañía de Emilio Mario. Se llamaba María Guerrero reinventora, a la medida de su personalidad dramática, de la memoria del teatro clásico a la que convierte en un espectáculo para consumo de la burguesía adinerada en las sesiones de abono de los célebres *lunes clásicos*, en donde Lope, Tirso, Calderón o Rojas Zorrilla, convenientemente reducidos a veces a una mera lectura dramatizada, empiezan a confundir su prestigio histórico con el valor de relumbrón de los tapices y guardarropía aristocrática que las mejores familias prestan a la actriz para tal ocasión.

Tal vez a la Guerrero alguien le dijo, o no, que en el papel de primera dama nacional la precedieron actrices como María Ladvenant, cuyas actuaciones fueron criticadas, como hizo Nifo, achacándole, en sus interpretaciones de María de Molina de Tirso o de la Semíramis de Calderón «sus dejos de petimetra», sus «desenfados de maja» y sus «turbios meneos de abanico»…:

> …bastará —añadirá Nifo— que quiera contenerse […]. No necesita más un espíritu tan proporcionado para ejecutar con finísima propiedad lo más heroico […] la Naturaleza le ha favorecido con un genio adecuado para representar toda clase de afectos […] y tanto que en los suaves guarda toda la serenidad del placer, y en los fuertes todos los sobresaltos de la emoción.

Y a María Ladvenant habría de sucederle Rita Luna, que se despidió melancólica de las tablas en 1803 con *Las bizarrías de Belisa*, legando a Isidoro Máiquez esa suerte de *memoria* del teatro clásico que fueron las refundiciones y hasta quizá el arte del silencio y el músculo de emoción con que éste logró interpretar el Segismundo. No, quizá no lo sabían, pero ellos eran el resultado de un viaje en el que hubo de recomponer, con la criba y la técnica de una cosa extranjera llamada *justo medio*, el naufragio del entonces ya llamado teatro nacional.

Y volvemos al José Luis Alonso que hablaba en 1988 del dudoso relevo que unos cuantos, pocos, actores jóvenes bregados en el «training» del teatro clásico que el TEU, podían dar a Mercedes Prendes o Manuel Dicenta que ya no viven; como iban a morir en 1988 Carlos Lemos y Guillermo Marín. Pero además, como se plantea Marsillach, era difícil que intérpretes «hechos» si alguno quedaba —Mary Carrillo, Alejandro Ulloa, Mª Jesús Valdés— aun optando por las convenciones —a veces nada naturales, incluso operísticas— de los textos del Siglo de Oro estuvieran dispuestos a protagonizar las damitas y galanes poco barbados de sus comedias.

Y, sin embargo, había estancias en ese museo imaginario del mapa silente de generaciones.

Estaban esos apuntes que iba anotando Rivas Cheriff en el Penal del Dueso, a principios de los cuarenta, recordando a Margarita Xirgu que pretextó una afonía en el ensayo general de *Fuenteovejuna* (1934) para no tener que recitar el planto de Laurencia y espetar a los probos hombres de su concejo aquello de *maricones*:

> ¡Vive Dios, que he de trazar
> que solas mujeres cobren
> la honra, de estos tiranos,
> la sangre, de estos traidores!
> ¡Y que os han de tirar piedras,
> hilanderas, maricones,
> amujerados, cobardes!

No le sirvió de nada el recambio filológico que le diera Casona —«camastrones»—, claro. Y cuando, finalmente, en el estreno, lo soltó con la emoción sublime que fascinara a Rivas, la actriz, rechazando su felicitación y limpiándose las lágrimas dijo:

> … esto no es arte; esto de abandonarse así a los sentimientos de una está mal. Porque yo hoy no he insultado al concejo de Fuenteovejuna. He llamado *maricones* a los concejales de Madrid que estaban en su palco del Ayuntamiento. Esto ya no es teatro ni arte. Es un mitin.

Quizá la Xirgu pensara, como escribió más de sesenta años después José Luis Pellicena, que los dramaturgos del Siglo de Oro «no pudieron adivinar nunca hasta qué punto nos iban a complicar la vida a algunos de nosotros». Al actor no se le puede exigir oficiar en la liturgia filológica en la que profesamos quienes escribimos en forma de notas a pie de página: un territorio del que siempre se ha sentido exiliado. Pero sí debemos pedirle aquello que Charles Dullin afirmaba de los personajes clásicos: que son «habitaciones que conservan los rastros del alma, el olor de los antiguos inquilinos». Rastrear, reconocer y reproducir ese olor del personaje es su cometido. Se tratará de un proceso confuso y vago nunca laboratorio erudito sino cocina de experiencia, como estas reflexiones de Fernando Guillén:

> Yo no he hecho personajes míticos de la historia universal, salvo don Juan. No he hecho Orestes, Edipo, Pedro Crespo… Sí hice Calixto, pero quizá era demasiado joven. […] Cuando lo interpreté, quizá no supe darle todo el sentido que después le vi. Toda *La Celestina* está llena de esa confusión. […] La condición de judío de Fernando de Rojas debe de ser parecida a la de Buero Vallejo durante el franquismo. En los años sesenta, todo eran símbolos. Si Calixto era judío y Melibea no, se entiende mejor el tema de la imposibilidad de aquel amor del que no se sabe por qué se le presentan tantos problemas. En cierto modo, el don Alonso de *El caballero de Olmedo* es otro Calixto….

La memoria del verso es, también, o tradición intrínseca o memoria contaminada. Cuando Marsillach recuerda el estreno de *La vida es sueño* en Buenos Aires, refiere el expeditivo juicio que le mereció al célebre cantante Miguel Molina: «El teatro clásico no se hace así»; y, preguntado cómo debía hacerse respondió rotundo: «Gritando, el teatro clásico se hace gritando». ¿Sería por eso que Rivas Cherif, por el contrario, al explicarnos la puesta en escena de *El alcalde de Zalamea* en el penal del Dueso, *teme* la salida en escena de Pedro Crespo; un personaje —dice— demasiado marcado ya «por el aria de barítono de los primeros actores-directores-empresarios» —en su mente estaba la figura de Enrique Borrás—?:

> Pedro Crespo entona preciosamente el consabido canto *poético* a la cosecha, que jamás ha oído nadie en boca de labrador […].[2] Es verdad que en este caso se puede dar por bien empleado el bollo por el coscorrón; que están los versos calderonianos tan notables como las parvas de que viene haciéndose lenguas al contar y cantar horacianamente la operación de aventar la trilla con el bieldo. Procuro, sin que desmerezca el lirismo de la poesía, que mi Pedro Crespo no desdiga la llaneza con que se ha de presentar el personaje. Y que, sobrio de ademán, no acompase con los brazos lo que los labios dicen. No es menester que avente y cribe.

Mucho más le preocupa la escena del enfrentamiento entre Pedro Crespo y Lope de Figueroa, donde el actor difícilmente puede dejar de *engallarse* en los cuatro versos famosos del «Al rey, la hacienda y la vida…». Lo que sigue es una sabia lección de dramaturgia:

> Pedro Crespo, con la cabeza baja, abriendo los brazos como quien dice: «Al rey, ¡qué caramba! no hay más remedio que darle vida y hacienda, porque esa es la ley, que allá van leyes do quieren reyes; pero el honor…». Y no hay que bajar lo que antes no ha habido que subir. Con la misma mansedumbre, pero levantando un poco la cabeza, sin el dedo en alto, con la mano puesta sobre el corazón, que es donde sentimentalmente residenciamos el alma, sigue diciendo sonriendo tranquilo, suficiente, sin desplante, y pausando el ritmo…

Anoto esto y anudo de mi propia memoria dos modos dispares con los que vi interpretar la escena —en ambos casos me emocioné, bien que con maneras y madurez distintas—. Primero a Guillermo Marín y, años después, a Fernando Fernán Gómez. Cuenta éste que en 1979, al realizar con *El alcalde de Zalamea* una agotadora gira por toda España, los ensayos le dejaron completamente afónico, llegándosele a pronosti-

---

[2] *El Alcalde de Zalamea*, I, vv. 424-442:

De las eras; que esta tarde
salí a mirar la labranza,
y están las parvas notables
de manojos y montones,
que parecen al mirarse
desde lejos montes de oro,
y aun oro de más quilates,
pues de los granos de aqueste,
es todo el cielo el contraste.
Aquí el bieldo, hiriendo a soplos
el viento en ellos suave,
deja en esta parte el grano,
y la paja en la otra parte;
que aun allí lo más humilde
da el lugar a lo más grave.

car un posible cáncer de laringe. Seguramente ésa fue la causa de la que, a mi parecer, resultó en aquel momento —cuando lo vi en el Teatro Principal de Valencia— una excepcional encarnación de Pedro Crespo: su voz abrumadora apenas se redujo a un tono bajo, inocuo, desdramatizado al máximo, rebajando toda la ampulosa prosodia con la que nuestra memoria había encadenado al alcalde a un registro tan distanciado como eficaz, sagaz y gracianesco que le daba la vuelta al personaje. Pero no nos frotemos las manos con la consciencia erudita de memoria de un cómico, aunque éste sea académico.

Fernando Fernán Gómez, quien, al decir de muchos, ha sabido decir mejor los versos en los últimos años —y no sólo los de Muñoz Seca—, confiesa que:

> La primera persona que a mí me enseñó a decir versos fue un hermano marista. Nos explicó a todos los párvulos que para decir versos había que detenerse un poquito después de cada renglón, y ése era el único secreto. La segunda persona que me enseñó fue mi madre: me explicó que el secreto consistía en no detenerse un poquito después de cada renglón, pues eso era un vicio feísimo que se llamaba «renglonear». A mi madre le habían enseñado el oficio de actriz dos personas. La primera, la eximia María Guerrero, que aprovechaba el viaje en barco a América para dar clases a diario a los jóvenes de su compañía. Ella le enseñó a recitar de una manera enfática, con la voz muy aguda y entonada. La segunda fue el gran actor y director Manuel González, que se esforzó en enseñarle a prescindir de todo énfasis, a hablar de una manera natural, como en la vida cotidiana, y con la voz más grave que pudiera, «voz de pecho». Mi madre, cuando años después me enseñó a recitar *La pedrada* de Gabriel y Galán, me recomendó un camino intermedio. Debía recitar con mucho sentimiento, comprendiendo lo que decía y compartiendo la emoción del poeta, sin renglonear, pero procurando que quedase bonito.

Y es que, como dijo José Luis Alonso, por lo que se refiere al teatro clásico, la mayor parte de los actores «se han formado contra el texto y no valoran con humildad la palabra». Quizá, como ya he dicho, por la urgente necesidad de borrar todo rastro arcaico, posromántico, antimoderno, de su horizonte profesional. Y muchos actores, a partir de los sesenta y setenta, situaban en esa perspectiva el teatro clásico, ligado a las lecturas expresivas y ajeno a Stanislasvki o a Antoine o a Brecht.

Tal vez por ello José Luis Alonso quería hacer del verso un traje que debe sentar al actor a la medida «sintiéndose cómodos dentro de él para correr, para moverse, para llorar, para emocionarse, para reír». Y declara a propósito de su montaje de *El alcalde de Zalamea* en 1988:

> Recuerdo que María Callas daba clases en Harvard y solía decir a sus alumnos *forget the music*. […] Pues con el verso ocurre lo mismo. Con eso hemos trabajado. Primero de una forma mecánica, en los ensayos de mesa, […] para ordenarlos fríamente y luego ir coloreándolo en la escena. Ahí ya van surgiendo las relaciones, que es lo que empieza a dar un sentido profundo a estas palabras tan encorsetadas en los versos.

Distinta —y, sin embargo, aún más comprometida— es la idea de Francisco Portes —actor y ocasional director—:

> Si hablo en verso, pienso en verso. No estoy en un terreno naturalista sino en una atmósfera estilizada.
>
> ¿El verso es un corsé? […] Pues bien, mi opinión es que no es un corsé, sino un riquísimo aliado del intérprete. El verso es un conductor sutilísimo. La polimetría me señala los condicionamientos sociales del personaje, los ritmos fluctuantes de los estados de ánimo. Y si afino un poco más el oído advierto que a través de los acentos puedo llegar al ritmo-tiempo en el decir e incluso al subtexto. En un momento preciso de *Los locos de Valencia* Lope quiere serenar al protagonista masculino, imbuirle paz y raciocinio en la algarabía del manicomio, y pone en sus labios un soneto que comienza: «Vete despacio, pensamiento mío». ¿Está ya el quiebro dramático de Lope en el primer verso? Sí. Observemos que tiene acentos en 1ª, 4ª, 8ª y 10ª. Es el verso más armonioso de nuestra lírica, el más sereno, un endecasílabo sáfico, perfecto para la situación de Floriano. Porque si cambiamos la acentuación cambia la irisación de las emociones….

Pero si hay un tramo o un hilo de la memoria teatral que se haya adelgazado hasta su definitivo fundido en negro en los últimos años ha sido el de la crítica teatral en torno, sobre todo, a esta cuestión del recitado del verso. Una crítica que parece haber dimitido como tal, es decir, en su función de codificar y descodificar los conceptos y la técnica que deben orientar al espectador en la percepción de una línea continua o discontinua de tradición, pero que hace emerger una memoria exacta y concreta. Es el caso del crítico Luis Calvo, cuando refiere el estreno de *Entre bobos anda el juego* de Rojas Zorrilla en diciembre de 1951 bajo la dirección de José García Nieto:

> Si las silvas con que Pedro traduce sus afectos no nos comunicaron, en toda su transparencia y fogosidad, el brío de su amor por Isabel, culpa fue del automatismo que las representaciones sucesivas de *Don Juan Tenorio* han dejado en el estilo de recitante de Guillermo Marín —del cual diremos, sin embargo, que la dicción fue cristalina y armoniosa, aunque sonara artificiosidad—… Me agradó mucho el tono de «figurón», ni hinchado ni reiterativo, con que Antonio Riquelme subrayó el carácter y las situaciones. Su dicción es exacta y clara, y sabe muy bien entonar los versos. La graciosa retahíla de los «mases», en la tercera jornada, hubiera bastado para acreditarle de gran actor, si no lo estuviese ya suficientemente. […] y, en cuanto a Cándida Losada, me pareció, en el tipo de Alfonsa, actriz jugosa y muy puesta siempre en situación. —A veces tira a rematar, «a lo castizo», en el ademán y en el tonillo, las réplicas bruscas—.

En esta cita asistimos a una espléndida revalorización del vocabulario técnico y crítico del actor barroco. En los años cincuenta, cuando en la puesta en escena del teatro clásico no había adquirido la importancia que en la actualidad ostenta la materialidad escenográfica, el producto de diseño de su oferta visual, la crítica se encontraba

más libre y atenta —quizá también era una generación que arrastraba un aprendizaje auditivo— para advertir los valores declamatorios y verbales de dicho teatro permitiendo reconstruir lo que se entiende por un sistema u otro de recitado.

Frente a los más que seguros quebraderos de cabeza que esa zigzagueante tradición del verso da a los actores, no quiero dejar de citar, sin embargo, el agradecimiento que le rinde uno de ellos —José Luis Pellicena— respecto a su potencial pedagógico en algo tan sencillo y trascendente como es la capacidad de precisión de la lengua:

> En una época en que las frases se han convertido en signos verbales y casi en onomatopeyas, el teatro clásico podría ser un medio, no sé si eficaz o no, pero nunca contraproducente, para encontrarse con el idioma castellano. Nos hemos acostumbrado a inventar una jerga en la que utilizamos palabras como «vale» o «eso es muy fuerte» o «eso está muy crudo» en lugar de utilizar las palabras que serían lógicas para expresar esas ideas. O sea, un total empobrecimiento del idioma. En el teatro clásico me he quedado a menudo fascinado por la manera tan bella que se puede utilizar para expresar algo.

Renunciar a la memoria es lo único que no es negociable en teatro. Es necesario crear las condiciones de aprender a componer su historia a partir de sus *historias*. En la medida en que la investigación vaya ocupando gozosamente los vacíos de ese archipiélago de silencios que es el teatro clásico, y lo haga no sólo desde aquellos documentos que entonces se emitieron —y que tal vez ya no están— sino desde los emitidos por quienes siguen habitando, como inquilinos provisionales, las antiguas habitaciones de sus personajes, iremos curando con más acierto su herida de memoria. Todo el conjunto se hará entonces menos teórico, pero quizá más coherente, más denso en significación. Se hará, sobre todo, más humano.

DONDE SE DEMUESTRA QUE LA INVESTIGACIÓN ES COSA DE LOCOS. CLARÍN Y SU PARAÍSO SIN MANZANAS

JOAN OLEZA
Con la colaboración de ELISABETH ANTEQUERA, LUIS Mª ROMEU y EVA SOLER
UNIVERSITAT DE VALÈNCIA

Ponencia de clausura. Valencia. I Congreso de ALEPH
Viernes, 2 de abril del 2004

Un buen día de mayo de 1886 Sinesio Delgado, director del *Madrid Cómico*, semanario madrileño, «literario, festivo e ilustrado», tuvo la ocurrencia de proponer

> […] escribir y publicar en el *Madrid Cómico* una novela *sin género* ni plan determinado y de la cual cada capítulo ha de ser original de un autor diferente, que lo firmará y se retirará de la palestra sin cuidarse más del desarrollo del asunto ni de lo que harán los que sigan.[1]

Fig. 1 *Sinesio Delgado visto por Cilla*

Sinesio Delgado acotó para sí su propio papel en el proyecto: «Yo debo dar el título, sólo el título, y hacer el prólogo», y además hacer de centinela y seleccionar a los autores a medida que se van publicando los capítulos: «Yo me encargo de evitar que unos y otros puedan ponerse de acuerdo, reservándome la elección del que ha de continuar, hasta el momento preciso de la publicación de cada artículo». Sinesio Delgado eligió un título extravagante, como él dice, *Las vírgenes locas*, y, sin dar ninguna otra orientación, nombró a José Octavio Picón, «insigne autor de *Lázaro* y *La hijastra del amor*, para que escriba y me remita a la mayor brevedad el primer capítulo de *Las*

[1] DELGADO, Sinesio, «A guisa de prólogo», *Madrid Cómico* Nº 168, 8 de Mayo de 1886, en Leopoldo Alas «Clarín», *Obras Completas*, Tomo II, Ed. de Joan Oleza, Oviedo, Ediciones Nobel, 2004.

Vírgenes locas.» Así es como comenzó a hacerse realidad esta extravagante novela colectiva en quince entregas de diez capítulos, un prólogo y un epílogo, en la que participaron doce autores diferentes, y que se publicó entre los números 168 y 186 de la revista, correspondientes al 8 de mayo y al 11 de septiembre de 1886.[2]

*

Fig. 2 *Madrid Cómico*

La primera cuestión que nos plantea este juego literario se refiere a las condiciones en que fue posible proponerlo. ¿Quién y desde dónde podían formularlo, en qué ámbito de lectura iba a encontrar lectores dispuestos a jugar con los diversos autores y a hacer el experimento que se proponía?

El *Madrid Cómico* se publicaba los domingos y contenía «artículos y poesías de nuestros principales literatos y viñetas y caricaturas de los mejores dibujantes» y se convirtió, a lo largo de sus cuarenta años largos de trayectoria (1880-1923), en el mejor arquetipo de una prensa festiva y satírica abundante en la época. Clarín había comenzado a colaborar con el *Madrid Cómico* en 1880 y llegó a publicar casi 400 artículos, en

[2] Las entregas fueron las siguientes:

Nº 168, 08/05/1886: «A guisa de Prólogo», por Sinesio Delgado.
Nº 169, 15/05/1886. «Capítulo I», por J.O.Picón.
Nº 170, 22/05/1886: «Capítulo II», por J.Ortega Munilla.
Nº 171, 29/05/1886: «Capítulo III», por M.Ramos Carrión.
Nº 172, 05/06/1886: «Capítulo IV», por E.Segovia Rocaberti.
Nº 173, 12/06/ 1886: «Capítulo V», sin firma.
Nº 174, 19/06/1886: «Capítulo V (Continuación)», por Flügel.
Nº 176, 03/07/1886: «Capítulo VI», por Clarín.
Nº 177, 10/07/1886: «Capítulo VI (Continuación), por Clarín.
Nº 178, 17/07/1886: «Capítulo VI (Conclusión)», por Clarín.
Nº 180, 31/07/1886: «Capítulo VII», por Pedro Bofill.
Nº 181, 07/08/1886: «Capítulo VIII», por Vital Aza.
Nº 182, 14/08/1886: «Capítulo IX», por José Estremera.
Nº 185, 04/09/1886: «Conclusión. Capítulo X», por Eduardo de Palacio.
Nº 186, 11/09/1886: «Epílogo», por Luis Taboada.

Un mes más tarde de la última entrega Sinesio Delgado anunciaba que la novela se publicaba en forma de libro, en «elegante impresión», por Bueno, y el propio Clarín anunciaba este volumen en la lista de libros recibidos de *Apolo en Pafos* (1887).

buena parte *paliques*, lo que le convierte en el vehículo fundamental de su periodismo satírico.

Muy alejado de la sátira política, el semanario recurría a un estilo fácil, lleno de «caricaturas, chascarrillos, versos bufonescos y chácharas»,[3] para centrarse principalmente en la sátira de costumbres, sobre todo a partir de la dirección de Sinesio Delgado, entre 1883 y 1897, cuando se impuso, según indica Marta Palenque, un «madrileñismo costumbrista que enarboló el casticismo y el patriotismo como valores fundamentales».[4] Las secciones del semanario son una muestra del tipo de contenidos que primaban. «De todo un poco» se componía de tres o cuatro temas independientes entre sí, separados por asteriscos, en donde eran tratados en tono disparatado los temas más irrelevantes y dispares de la actualidad social y cultural de la capital madrileña, desde los estrenos del Teatro de la Zarzuela hasta cualquier tipo de suceso político o social. Bajo el título «Chismes y cuentos», se agrupaba la crítica frívola e insustancial de comentarios hechos por lectores, de libros y de noticias publicadas en prensa. La sección «Correspondencia particular» proponía, bajo la tutela de Sinesio Delgado, acusar recibo y dar respuesta a las cartas de los lectores del semanario de una manera individualizada, haciendo broma de sus comentarios. Por otra parte, era muy frecuente la publicación de poesías de tono costumbrista, burlesco o paródico en las que primaba la versificación sobre un contenido muchas veces absurdo o superficial. La ilustración gráfica ocupaba otro tanto del semanario, en la portada se mostraba una caricatura de algún personaje relevante, mientras que en el interior del semanario se utilizaban principalmente las páginas centrales para cualquier tipo de ilustración.

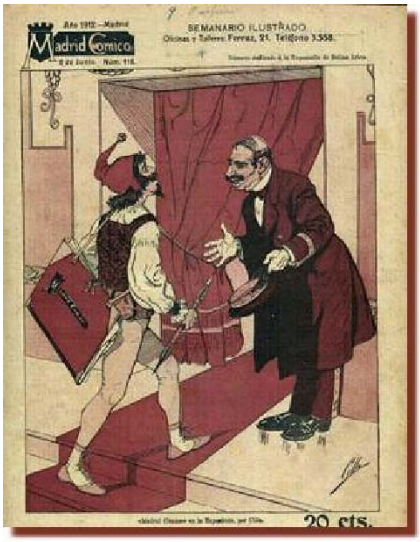

Fig. 3 *Madrid Cómico*

[3] SOBEJANO, Gonzalo, «Clarín y la crisis de la crítica satírica», en *Forma literaria y sensibilidad social*, Madrid, Gredos, 1967, p.166

[4] PALENQUE, Marta, «Prensa y creación literaria durante la Restauración (1874-1902)», en *Historia de la literatura española. Siglo XIX*, Vol. II, Ed. de Leonardo Romero Tobar, Madrid, Espasa, 1998, p. 69.

La prensa satírica y cómica había irrumpido con fuerza en el panorama periodístico español, después del receso de los primeros años de la Restauración, a raíz de la ley del 26 de julio de 1883.[5] Un sinfín de publicaciones van a aparecer, o continuar con mayor impulso, durante esta época: *El Solfeo* (1875), periódico en el que también colaboraría Clarín; *La Risa* (1888), *La Gran Vía*... Algunos de estos semanarios recuperarán la sátira política: *El Loro* (1879), *El Motín* (1881), *La Mosca* (1881), los periódicos barceloneses *La Campana de Gracia* (1870), *La Esquella de la Torratxa* (1872) y *La Tramontana* (1881), aunque lo característico del *Madrid Cómico* es un proyecto editorial que pretende destacar el aspecto cómico de la vida mediante la burla moderada, el chiste disparatado y la anécdota insignificante de la actualidad social, pero, sobre todo, a través de un buen humor mitigado de amargura y de ironía malsana, para hacer olvidar las calamidades nacionales desde una rotunda posición apolítica, desde una mesura garantizada por un consenso implícito.[6] Frente a la gran prensa, la satírica ofrecería un lenguaje desenfadado y, sobre todo, el uso del dibujo, que posibilitaba el «acercamiento al público pequeño-burgués, pero sin carácter militante ni doctrinario».[7]

Fig. 4 *Caricatura de Honoré Daumier*

No debe olvidarse que el siglo XIX es la edad de oro de la caricatura. No sólo porque, desde principios de siglo, irrumpen en revistas y publicaciones de distinto carácter en toda Europa dibujantes de la categoría de George Cruikshank (1792-1878) en Inglaterra u Honoré Daumier (1808-1879) en Francia, que ejercieron una notable influencia sobre los caricaturistas españoles, sino porque se legitimó teóricamente el género, sobre todo con el surgimiento del movimiento realista. Es el fundador y primer teórico de este movimiento, el francés Jules Husson-Fleury, más conocido como Jules Champfleury, quien escribió la primera

[5] La ley del 26 de julio de 1883 suprimía el pago previo de 500 pesetas de subsidio industrial, el plazo de veinte días para la autorización de la publicación, el depósito de ejemplares dos horas antes de la publicación del periódico...

[6] BOTREL, Jean-François, «Le parti-pris d'en rire: l'exemple de *Madrid Cómico*», *Le discours de la presse*, Rennes, PUR2, 1989.

[7] VALLS, Josep-Francesc, *Prensa y burguesía en el XIX español*, Barcelona, Anthropos, 1988, p.199.

historia de la caricatura, en dos volúmenes, *Histoire de la caricature antique* e *Histoire de la caricature moderne*, ambas de 1865. De Daumier precisamente escribirá Champfleury:

> La obra a lápiz de Daumier permanecerá como la pintura más auténtica de la burguesía, junto a la *Comédie humaine* de Balzac; los burgueses han tenido en ellos a dos historiadores rigurosos… él pinta a la burguesía en su estúpida crueldad, con el movimiento y el dibujo del movimiento.[8]

En España será precisamente el académico y escritor republicano, J. Octavio Picón, buen amigo de Clarín, el que escribirá unos *Apuntes para una historia de la caricatura* (1878), y fue incontable el número de artistas que participaron en este tipo de publicaciones. La mayoría han quedado en el anonimato, otros han sido identificados por sus iniciales o por un pseudónimo y sólo de una pequeña minoría se conocen su nombre y apellidos. Aunque las publicaciones fueron, por lo general, variadas, la ilustración satírica, como indica Valeriano Bozal, se movió «a partir de un lenguaje completamente hecho, con "tics" y tópicos perfectamente convencionalizados».[9]

Así, la construcción de arquetipos va a ser un recurso ampliamente utilizado por los caricaturistas: la beata, el periodista, el funcionario, el obispo, el trabajador… van a ser algunos de los personajes que se moverán en la escena caricaturesca, cada uno con su papel, con sus gestos, sus miradas, sus actitudes.

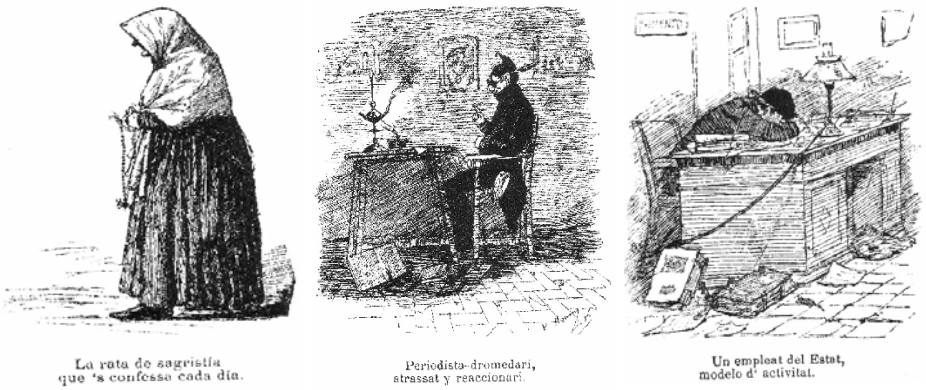

Fig. 5 *La beata, el periodista y el funcionario*

[8] CHAMPFLEURY, Jules, *Su mirada y la de Baudelaire*, Madrid, Visor, 1992, p.38.

[9] BOZAL, Valeriano, *La ilustración gráfica del siglo XIX en España*, Madrid, Comunicación, 1979, p. 191.

Fig. 6 *El obispo y el trabajador*

Otra posibilidad será la construcción de una farsa o escena satírica en la que el creador del dibujo debe lograr representar personajes fácilmente identificables como grandes políticos o militares, o alegorías del país o de una determinada tendencia política. Se trata del entierro de carnaval político que recoge en muchas ocasiones *El Loro*, en el que políticos, grupos sociales o alegorías como el Progreso o la República salen en desfile, cada cual representando un papel, también es la procesión en que los políticos adquieren las más variadas fisonomías o el domingo de ramos donde se pelean. En la escena satírica, los personajes suelen dividirse entre «buenos» y «malos», víctimas y verdugos: el país como un hombre despedazado por los políticos del momento o el presupuesto como una suculenta comida a punto de ser devorada por el gobierno. Dentro de esta representación satírica, también habrá lugar para la crítica anticlerical, que será el objetivo de algunas publicaciones concretas.

Fig. 7 *El domingo de ramos*

El propio Galdós comenzó su carrera periodística, en Las Palmas, como caricaturista, y a lo largo de su vida siguió practicando, en álbumes ahora privados, el dibujo caricaturesco, que en muchas ocasiones busca organizarse en relatos, como ha mostrado recientemente S. Miller (2002) en su edición de los dibujos del escritor canario.

Fig. 8 *Navidades de 1880*

En los últimos años de siglo, salvo algunas excepciones, la prensa satírica entró en crisis, de la que dan buena cuenta las cartas cruzadas entre Clarín y Sinesio Delgado, que publicó J.F.Botrel (1997). Cierto es que después, en el siglo XX, se produciría alguna manifestación que le era próxima, pero el género carece ya de la presencia, del empuje y de la legitimidad social que había adquirido durante la Restauración.

En su Prólogo, Sinesio Delgado confiaba en contar con la colaboración de «los señores Sellés, Pérez Galdós y Pereda» y tenía «la seguridad completa» de que colaborarían «los señores Picón, Alas, Taboada, Ramos Carrión, Segovia Rocaberti, Aza, Palacio, Gil, Matoses, Palacio Valdés, Luceño, Estremera y algunos otros». Ninguno de los tres primeros, escritores ya muy reconocidos, llegó a participar. En cuanto a los otros, se trataba en su mayoría de autores festivos, la mayor parte colaboradores del *Madrid Cómico.* A ellos se incorporaron José Ortega Munilla y Pedro Bofill.

Fig. 9 *Dibujo de Galdós*

La intervención de Clarín no se adaptó al plan previsto por el director, sino que usó de un subterfugio para doblar su peso sobre el conjunto de la novela e incluso quiso cambiar su rumbo. Para ello escribió todo un capítulo, el quinto, en dos entregas, la primera anónima, la segunda bajo el casi transparente seudónimo en alemán *Flügel* («Alas», en castellano), que sin embargo no todos debieron identificar (incluso la crítica tardó bastante en hacerlo). En este primer capítulo de su mano desautorizó los cuatro anteriores, de distintas manos, como una fábula sin pies ni cabeza, que sin embargo debía continuar. La solución que se le ocurrió a Alas fue brillante: descartar los capítulos anteriores como una novela fallida, obra de un joven escritor ficticio y de un encargo aparentemente absurdo. Se abría así las puertas para reiniciarla, ahora ya como Leopoldo Alas, en el capítulo VI, sin trabas ni sujeciones. Lástima que no la acabara: el fragmento enlaza con algunos de los planteamientos más obsesivos de su escritura. Ni que decir tiene que contó con la complicidad de Sinesio Delgado, que en la primera entrega, sin firma, del Capítulo V, introdujo una nota a pie de página en la que explicaba: «Este capítulo anónimo me fue remitido cuando me ocupaba en buscar quien continuara la novela». Pero era todo un juego, pues en una carta del mes de junio le escribía Clarín a Sinesio Delgado: «Amigo Sinesio: allá va el final del capítulo […] Después de éste irá el que yo firmaré Clarín y para después busque usted autor. // Insisto en que guarde usted el secreto respecto del capítulo que está publicando». Clarín incrementó además el suspense, porque tras la entrega firmada por el misterioso Flügel, que a su vez seguía a una anónima, dejó una semana en blanco por en medio, en la que la novela quedó suspendida, obligando a Sinesio Delgado a aclarar en nota:

> a la hora de cerrar el número no ha llegado [la continuación prometida]. Supongo que esto será cuestión de Correos y podré publicar la terminación del capítulo el sábado próximo. Entonces aparecerá la firma, si la tiene. A mí se me figura conocer la letra y el estilo, pero me cuidaré muy bien de decirlo. Veremos en qué para esto.[10]

El capítulo VI, «Un paraíso sin manzanas», apareció firmado ya por Clarín, pero no se conformó con escribir una entrega, como todos los demás, sino que se extendió a lo largo de tres, cosa que le explicaba a Sinesio Delgado en carta privada: «Amigo Sinesio: lo siento infinito, pero todo lo que yo tengo que decir para poder dejar a otro

[10] Con esta nota del Director de *Madrid Cómico* y la expresión *(Continuará)* se cerraba la primera entrega del capítulo V, publicada en el nº 173, de 12 de junio de 1886. El resto del capítulo se publicaría una semana más tarde bajo el título «Capítulo V (Conclusión)», en el nº 174, de 19 de junio. En una carta escrita entre el 12 y el 19, Leopoldo Alas le escribe a Sinesio Delgado: «Amigo Sinesio: allá va el final del capítulo. No pude mandárselo para el viernes, porque me vi loco de trabajo urgente» (BOTREL, J. F., «71 cartas de de Leopoldo Alas "Clarín" a Sinesio Delgado, director de *Madrid Cómico*, y seis de Manuel del Palacio», en *Boletín del Real Instituto de Estudios Asturianos*, LI, nº 149, pp. 7-53, 1997, p. 15).

la novela según mi placer no cupo en el artículo de hoy. De modo que si Usted no dispone otra cosa terminaré definitivamente en el próximo número». La tercera y última entrega la publicó el 17 de julio. Clarín la envió acompañada de una carta en que le decía a su editor: «Amigo Sinesio: allá va el final del capítulo VI y por consiguiente de mi *cometido* en la novela. Ya puede usted buscar sucesor».[11] Al acabar la publicación de la novela cada uno de los colaboradores ha aportado una entrega, menos Clarín, que ha contribuido con cinco, un tercio del total: es un síntoma de lo muy en serio que Clarín se tomó este juego literario.

*

Un juego que tenía un objetivo bien definido desde el principio: someter a un tratamiento paródico, en clave humorístico-festiva, muy en la línea más jocosa que crítica del periódico *Madrid Cómico*,[12] la novela popular por entregas, también llamada de folletín. Este propósito de parodia no sólo iba dirigido contra un género de novela que se había hecho muy popular,[13] y cuyo repertorio de autores recuerda Clarín en *Palomares*, sino que también apuntaba las baterías de este conjunto de escritores de una época «positiva» y burguesa contra los últimos flecos del Romanticismo.

La novela de folletín, que supone la incorporación del género literario más popular de la incipiente Modernidad al periodismo, que a su vez estaba experimentando las radicales mutaciones de la revolución industrial, que lo resituarían dentro de la industria cultural y del ámbito del mercado, se suele admitir que tiene su origen en 1800 en *Le Journal des Débats*. Desde su aparición como suplemento de crítica literaria, el folletín sufre una serie de cambios en periódicos como *La Presse* y *Le Siècle* que pronto harían olvidar sus orígenes. Tras una etapa de experimentación (1836-1838), en la que aparecen los primeros folletines históricos y las primeras novelas cortas publicadas por entregas diarias, la progresiva incorporación de la ficción al espacio específico del folletín y su aceptación por parte del público hacen posible la cristalización y el éxito de un género que empieza a consolidarse hacia 1842 con la publicación

[11] Las cartas a Sinesio Delgado, paralelas a los envíos de sus entregas, pueden consultarse en J.F.Botrel, *op. cit.*

[12] Para la caracterización de la línea del *Madrid Cómico* son fundamentales los trabajos de J.F.Botrel, en especial «Clarín y el *Madrid Cómico*: historia de una colaboración», en *Actas del Simposio Internacional sobre Clarín y La Regenta en su tiempo.* 1984. Oviedo .Universidad de Oviedo, pp. 3-24, 1987. Para la prensa satírica de la época y el papel desempeñado por Clarín en ella, *vid.* los trabajos de N.Alonso Cortés (1952), G.Sobejano (1967) y J.F.Botrel citados en la *Bibliografía* final

[13] Sobre la novela popular en la España del siglo XIX, véase J.I.Ferreras (1972), L. Romero Tobar (1976), J. Marco (1977), A. G. Andreu (1982), R. Benítez (1979), P. Aparisi e I. Gimeno (eds.) (1996-2003), citados en la *Bibliografía* final.

de una de sus obras canónicas, *Los misterios de París* de Sue. Junto a ella, otras novelas de folletín social de este mismo autor, como *El judío errante* (1844), y las novelas históricas de A. Dumas, como *El Conde de Montecristo* (1844) o *La reina Margot* (1845), se convierten en extraordinarios best sellers. Sin embargo, a partir de 1848, los acontecimientos políticos influyen en el progresivo desinterés de los lectores que empiezan a exigir ya nuevas formas narrativas.

En definitiva, la novela de folletín surge en plena época romántica, y los rasgos más característicos del género deben casi todo a la sensibilidad y a la concepción del mundo románticas. Nada tiene de extraño, por consiguiente, que los fundadores del realismo, como Flaubert y Champfleury en Francia, o Galdós en España, se propongan en sus escritos de juventud el acoso y derribo del género. En España había calado profundamente, en muy amplias capas de la población urbana, pues va unido a un proceso de democratización de la lectura paralelo al de la extensión de la enseñanza en las grandes ciudades europeas, pero cuando Sinesio Delgado propone el juego de *Las vírgenes locas* en 1886 la novela popular ha entrado ya, en España, y a partir de los años 70, en una fase de estancamiento de la que ya no podría recuperarse.[14] Con pocos años de diferencia respecto a Francia, la prensa española había empezado a frecuentar la publicación de novelas por entregas. Las primeras que aparecen en los folletines de los periódicos corresponden al año 1840, en que se publica *El castillo de Monfeliu* de Piferrer en el *Diario de Avisos*. Pero será Wenceslao Ayguals de Izco, introductor de Sue en España, uno de los precursores en utilizar y difundir el sistema de la novela folletinesca con obras como *María o la hija de un jornalero* (1845) o *Pobres y ricos o la bruja de París* (1851). A esta expansión del género contribuyen escritores como Martínez Villergas, García Tejero, Muñoz Maldonado, hasta llegar a la última generación de autores consagrados a la producción de folletines entre los que se encuentra Vicente Blasco Ibáñez. A pesar de que las formas narrativas de este género pervivirán aún en escritores de la generación del 98 como Valle-Inclán, Maeztu y Pío Baroja, a partir de la Revolución de Septiembre los lectores españoles van perdiendo el interés por aquello que antes tanto les había distraído. Ahora buscan algo más que jóvenes desvalidas, secuestros, duelos, bandidos, criminales, lágrimas, desmayos y larguísimas intervenciones parlamentarias. Como en cualquier otro género que ha agotado sus posibilidades, se impone un período de pastiches y parodias. Familiarizados como estaban con los códigos y procedimientos de la novela popular, podían reconocer fácilmente sus características más significativas detrás del velo de la degradación, la deformación y el humor caricaturesco, y ese reconocimiento jocoso es precisamente lo que busca el juego literario que propone el *Madrid Cómico* a sus

[14] ROMERO TOBAR, Leonardo, *La novela popular española del siglo XIX*, Ariel, 1976.

colaboradores y a sus lectores. La parodia vive del canon, y sólo es posible allí donde el canon está fuertemente implantado.

Con este propósito los colaboradores del *Madrid Cómico* utilizan el esquema de la intriga que el género basa en la multiplicación de sucesos, apoyándose en el efectismo y en el melodrama, para extralimitarlo. Ya en el primer episodio J.O. Picón, convierte a las Vírgenes Locas en una sociedad secreta de mujeres juramentadas para impedir o reprimir sanguinariamente todo intento de degradar el amor romántico en amor carnal y nos hace asistir al asesinato ritual, por brutal desmembramiento, de un desdichado seductor. El folletín asume en estos primeros capítulos, como puede comprobarse ya en Balzac y en Sue, componentes de la novela gótica de terror, desde la secta secreta y sanguinaria hasta la fabricación de un ser vivo a partir de restos cadavéricos, pasando por la complacencia de la intriga en escenarios nocturnos y lúgubres. Si J.O. Picón sitúa la intriga en este nivel de truculencia, su sucesor J.Ortega Munilla la disparata hasta la pura astracanada: la dama enamorada del desmembrado, llevada de su amor, lo hace reconstruir secretamente por un siniestro Dr. Antesfakire experto en recomponer serpientes cortadas en pedazos pero poco práctico con los cadáveres humanos, por lo que el hombre se equivoca y tiene que confesarle a la dama: «como en aquel maldito pudridero había poca luz, por un error de ajuste le he puesto a este caballero la cabeza al revés» (p. 679). Los colaboradores de esta historia —que *no tiene ni pies ni cabeza* como el cuerpo del marqués— se ciñen a ese *más difícil todavía* que guía el desafío lúdico y buscan poner en un aprieto a quien venga después, compitiendo en osadía e ingenio. En el capítulo siguiente el marqués no sólo se comporta como un personaje extraño que causa el horror en la dama y la risa en el lector, sino que se le convierte en víctima de un infantilismo ridículo que le lleva a pasearse con los brazos extendidos por el gabinete pronunciando tres únicas palabras: «Tata, chacha y mama» (p. 682).[15] Finalmente, este personaje es secuestrado por un grupo de bandidos, cuyo jefe plantea la posibilidad de rentabilizar, por medio de un espectáculo circense, el hallazgo de tan singular ente de ficción de la manera más disparatada y así imagina cómo anunciará tal evento: «Fenómeno nunca visto. EL HOMBRE DE LA CABEZA AL REVÉS. Entrada, un real. Niños y soldados cuatro cuartos» (p. 685). En definitiva, estas breves referencias argumentales no son más que una muestra de la poca verosimilitud que impera en la mayoría de los capítulos que componen la obra y que buscan, obviamente, provocar la risa por medio del disparate.

Pero no sólo la intriga es objeto de burla, lo son también los títulos, cuya fórmula tomaban de la narrativa barroca, y muy especialmente del *Quijote*, y si un Fernández y González subtitula en su célebre novela *El cocinero de su Majestad* (1858) sus capí-

[15] ALAS «CLARÍN», Leopoldo, *Cuentos Completos*, Ed. De Carolyn Richmond, Madrid, Alfaguara, 2000. Cito por esta edición.

tulos de la siguiente manera: «De lo que aconteció a un sobrino por no encontrar a tiempo a su tío», «En que se demuestra lo perjudiciales que son los lugares oscuros en los palacios reales», «De cómo Quevedo, sin decir nada al rey, le hizo creer que le había dicho mucho», etc… nuestros escritores festivos no se quedan cortos: «En que se sabe que algunas Vírgenes locas eran locas, pero no vírgenes», «En que, por fin, se presentan las verdaderas Vírgenes locas, aunque tarde y con daño», «En que se presenta a los lectores el hombrecillo de las gafas verdes», «Extraña relación del hombre de las gafas verdes, seguida de otros varios y no esperados sucesos»… Únicamente Clarín se destapa con un título original, espléndidamente adecuado a sus intenciones, aunque no menos paródico: «Un paraíso sin manzanas».

Y como en la novela histórica de folletín, no hay miedo ninguno al anacronismo, ni cuidado ninguno en el rigor histórico o geográfico. Hasta el mismísimo Clarín, generalmente cuidadoso del decoro histórico en sus novelas y en sus ensayos, aquí se deja arrastrar por la extravagancia y hace que un arqueólogo del mundo clásico se pierda en Circasia, comarca de la Rusia europea, en la vertiente septentrional del Cáucaso, donde además coloca a unos beduinos, nómadas árabes del desierto septentrional africano.

La sátira, la improvisación y el efecto sorprendente predominan sobre la coherencia o la verosimilitud. Para los colaboradores del *Madrid Cómico* todo vale en este juego literario con tal de mantener el interés en los lectores y extremar el impacto sobre ellos. Todos reinician la novela en cada entrega, olvidando a veces los antecedentes, e incluso reinventándolos, pero sobre todo Clarín, que recomienza la novela sobre nuevas bases, hasta que en el capítulo VIII, de Vital Haza, se disuelve el efecto de los cambios que había introducido y la novela, de la mano del hombrecillo de la gafas verdes, se aventura por rumbos nuevos.

Si en el folletín no hay términos medios, ni en las situaciones ni en los personajes, aquí lo extremado se dirige a ese tipo de parodia que ya constituyó un género en el teatro barroco español, el de la comedia burlesca, caracterizado por extremar lo extremado, invirtiéndolo, y que volverá por sus fueros a principios del siglo XX, con la astracanada en la que fue maestro Pedro Muñoz Seca. No es extraño pues que el «Epílogo», subtitulado «En donde resulta que el mundo es una jaula», y que corre a cargo de Luis Taboada, convierta a todos los personajes en locos de remate, incluso al propio director del *Madrid Cómico,* Sinesio Delgado, que al escuchar el triste final de todos «se quitó las zapatillas, arrojó por el balcón el cuello postizo y lanzó una carcajada». Una nota a pie de página de la redacción recoge la noticia de última hora de que «en este momento acaba de volverse loco el Sr. Taboada». La cosa llegó a tanto que en el número siguiente del *Madrid Cómico,* el nº 187, ya con el folletín acabado, el propio Luis Taboada siguió con la broma, y en su sección «De todo un poco», manifestaba a sus lectores: «¡Ah! Se me olvidaba…Ya habrán ustedes notado que sigo

estando loco a consecuencia de la novela. Quiera Dios que a los lectores no les suceda lo mismo».

La novela de folletín contemporáneo es esencialmente urbana. En ella se proyecta el crecimiento de la sociedad capitalista en los grandes núcleos urbanos del país. Precisamente, uno de los aspectos de mayor interés de *Las vírgenes locas*, en el que sin embargo aporta muy poco Clarín, que encierra sus dos capítulos en interiores, es la visión de Madrid, que empieza a adquirir ya las características de una metrópoli moderna europea con la urbanización de los nuevos distritos de Chamberí, Salamanca, Argüelles y la configuración del nuevo espacio nobiliario/burgués de Recoletos-Castellana, lugar donde levantan sus nuevas mansiones la vieja aristocracia titulada y la nueva nobleza. Por contraste, la pobreza se acumula en Embajadores, Peñuelas, las Injurias y el Madrid castizo sigue celebrando sus fiestas en las Vistillas. Pero Madrid es ya el Madrid que ha derribado sus murallas, que ha construido nuevas infraestructuras, como el Canal de Isabel II, transformado por la Revolución en Canal de Lozoya, y que perfora la sierra de Guadarrama con los túneles que han de comunicarla, por ferrocarril, con el norte del país. Y al igual que en la novela de folletín, Madrid se presta a una descripción de carácter costumbrista de lugares y tipos que se extiende también a los pequeños escenarios domésticos cómplices de esa acumulación capitalista. Nuestros escritores se recrean en el lujo detallista para describir unos interiores elegantes y refinados decorados con terciopelo, sedas, alfombras de pieles de animales, sillones de cuero y muebles de madera de pino que muestran al lector un modo de vida concreto, el de la burguesía enriquecida.

Clarín se inició en la novela habiendo asimilado críticamente los procedimientos, temas y situaciones de la novela de folletín, como muestra su primer proyecto de novela extensa, *Speraindeo* (1880), al igual que había hecho Galdós con *La Fontana de Oro*, diez años antes (1870). En *La Regenta*, el folletín es una presencia constante entre los habitantes de Vetusta: Dª Anuncia Ozores lee *La Etelvina* y el folletín de *Las Novedades*, el de mayor tirada de su época (cap. V). Tras su muerte, será Petra, la criada de Ana Ozores, quien encuentre la colección de este folletín y lea atentamente sus novelones, hasta el punto de dominar sus reglas de juego, que le servirán para maquinar la manera de poner al descubierto el adulterio de Ana (cap. XXIX). A su vez, el Marquesito ha leído con avidez *La dama de las camelias*, y se deleita con otros novelones derivados de ella y que cultivan el tema de la mujer caída, mientras que su madre, la Marquesa de Vegallana se enfrasca en *Los Mohicanos de París*, también de Dumas padre. Otras novelas de folletín se mencionan aquí y allí, formando un sistema de referencias literarias para los personajes: *El judío errante*, de Sue, *El conde de Montecristo*, de Dumas…El punto de vista del narrador hacia estas lecturas y hacia estos lectores es irónico, como lo será el del crítico literario, pero el novelista no duda en utilizar los recursos del folletín. Si se toma en consideración un capítulo como

el IV, por ejemplo, se podrá observar hasta qué punto lo hace. Se cuenta allí que D. Carlos Ozores se casó «loco de amor […] con una humilde modista italiana que vivía en medio de seducciones sin cuento, honrada y pobre». La madre viene así a encarnar un personaje bien característico del folletín social, convertido en prototipo en *Los misterios de París*, de Sue, uno de los modelos del género. Otro prototipo que también está presente en *La Regenta* es el de la institutriz perversa (Doña Camila), causante de las desventuras de su pupila. Ana remite, en su infancia, a Fleur de Marie (*Los misterios de París*), en su desvalimiento familiar, que tanta repercusión tendrá en sus vidas. Don Carlos mismo está en buena medida vinculado a los héroes folletinescos: su individualismo justiciero, que le lleva mundo adelante a combatir contra la injusticia tiene mucho que ver con el del Capitán Paul o el del Conde de Montecristo, de Dumas, con el Rodolfo de *Los misterios de París*, con el Marqués de Río Santo/Ferbus de *Los misterios de Londres*, y hasta con el Jean Valjean de *Los miserables*, de Victor Hugo, novela que por su estructura y planteamiento pertenece en buena medida al género de la novela popular por entregas pero de la que Clarín hizo siempre un caso aparte, por su calidad literaria, llamándola «esa Biblia de la Humanidad» en sus cartas a Quevedo.[16]

Fig. 10 *Ilustraciones de Llimona para* La Regenta

Clarín, como Galdós (quien tanto en sus novelas como en sus *Episodios* tuvo siempre presentes los modelos folletinescos), parte del folletín para, reutilizando sus fórmulas, dirigirse hacia la gran novela realista. En el fondo es el mismo procedimiento que siguió Cervantes para su *Don Quijote*: asumir un género tan popular como el del libro de caballerías para, reutilizando su capacidad de atracción de los lectores,

[16] GARCÍA SARRIÁ, Francisco, *Clarín o la herejía amorosa*, Madrid, Gredos, 1975, p. 271.

y modificándolo por medio de la parodia, construir una novela muy diferente del género que la había inspirado.

Y Clarín era perfectamente consciente del atractivo popular del folletín, al que en el relato inconcluso de *Palomares* (1887) rinde un verdadero homenaje. Si en *La Regenta* los lectores de folletines pertenecen en su mayoría (salvo Petra y algún otro) a las clases elevadas, en *Palomares*, Clarín nos presenta la otra cara, la popular, por medio de un auténtico recreador de folletines, mezcla de lector entusiasta y de narrador oral, Don Genaro, y la de un lector iletrado y juvenil, Mosquín, fascinado por los relatos de Don Genaro, que en su imaginación se transformaban «en pulquérrimos tipos de belleza psicológica y material», en «visiones […] poéticas y limpias de todo elemento cursi».

Ahora, en *Las vírgenes locas*, y una vez más, Clarín no dudará en aceptar el desafío de asumir el esquema del folletín para transformarlo en un proyecto de novela ya nada folletinesco, sino muy clariniano. Ya he explicado cómo, a través del subterfugio de intervenir con el seudónimo de Flügel en el capítulo V, acotó para sí dos capítulos de la novela, en lugar de uno, capítulos que al mismo tiempo amplió considerablemente. De esta manera se abrió un espacio mucho mayor que el de cualquier otro colaborador, en el interior de la novela, para provocar en ella un giro radical. El giro consiste nada menos que en desautorizar los cuatro primeros capítulos. «No; esto no tiene pies ni cabeza»: por tres veces se repite una frase que le sirve a Clarín para reconvertir los cuatro episodios escritos por otros tantos autores en un montón de cuartillas que hasta ahora ha escrito Octavio, un escritor de su invención, y que ahora deshecha por absurdas, lo cual permite comenzar de nuevo la novela. Como reza el título del capítulo, ahora, por fin, «aunque tarde» (en el capítulo V) «y con daño» (pues esos cuatro capítulos ya los ha leído el lector), se podrá conocer a «las verdaderas Vírgenes locas». El capítulo se configura así como un ejercicio de metaescritura,[17] de escritura que se vuelve sobre la escritura previa para operar sobre ella pero también desde ella (pues la continúa) de manera crítica.

Cuando un texto recurre a la metaficción, es decir, se vuelve sobre sí mismo y sobre su naturaleza de escritura, una de las consecuencias fundamentales es la ruptura de la ilusión de veracidad. Por ello, gran parte de la crítica que se ha dedicado a estudiar este procedimiento lo ha vinculado a la literatura experimental y antirrealista (cosa en la que no estoy en absoluto de acuerdo aunque no es momento ni lugar para este debate). Se ha llegado incluso al extremo de contraponer metaficción a realismo. No es extraño, entonces, encontrarnos con monografías como la de Francisco Orejas *La*

[17] GONZÁLEZ HERRÁN, J.M., «Las escritura en/de dos fragmentos narrativos de Leopoldo Alas», *Homenaje a J.Mª Martínez Cachero*, Oviedo, Univ. de Oviedo, pp. 825-837, 2000.

metaficción en la novela española contemporánea,[18] donde, al hacer un repaso de la utilización histórica de este recurso en la literatura y llegar al realismo, titula el capítulo «La oclusión [se entiende que de la metaficción] en el siglo XIX».

Ni que decir tiene que la intervención metaficticia de Leopoldo Alas, como por otra parte las numerosas del Galdós naturalista, o el gran precedente cervantino del *Quijote*, no se dejan abrazar por esta tesis.

Hasta que llega el capítulo V y con él el golpe de mano de Clarín, los recursos metaficticios tienen funciones que podríamos denominar tradicionales.

En primer lugar, el prólogo de Sinesio Delgado. Su misma existencia tiene una función completamente metaficticia. Es una *mise en abyme* que Lucien Dällenbach[19] consideraría prospectiva, pues anticipa elementos de la novela. Dicho de otro modo, al explicitar las «reglas del juego» de la novela que, por entregas, el lector se dispone a leer, presenta «en abismo» el procedimiento de construcción de la novela. El objetivo de esta metaficción no se escapa, por lo tanto, de las funciones y límites de los prólogos tradicionales.

Una segunda finalidad de los recursos metaficticios utilizados en *Las Vírgenes Locas*, antes de la intervención de Clarín, es la parodia, pues ésta no existe sin un texto canónico de referencia. No insistiré en este aspecto por ya examinado anteriormente.

Otros rasgos metaliterarios presentes en los primeros capítulos no hacen sino incidir en el uso tradicional de la metaficción ya comentado: son las alusiones intertextuales, y muy especialmente las que remiten al *Quijote* , como texto canónico de la parodia y de la metaescritura bajo cuyas alas protectoras quieren acogerse estos escritores, y también las alusiones, directas o veladas, a otros géneros, como la novela de folletín o la novela gótica, y a algún texto en concreto, como el *Frankenstein* de Mary Shelley.

Hasta aquí todo predecible. La metaficción se utiliza de un modo tradicional para parodiar un género, prologar una obra, o hacer breves referencias a la novela que el lector tiene entre manos, pero siempre para resaltar en clave jocosa la veracidad de los hechos acontecidos en la misma y la imparcialidad del narrador que los relata.

Una vez el pobre Julián de Santurce hubo sido engañado, quemado, descuartizado, resucitado, malcosido y reducido a un estado mental equivalente al de un niño de dos años, Clarín considera que, al igual que su malhadado protagonista, «aquello no tenía ni pies ni cabeza» (p. 469). Apiadándose fundamentalmente del lector, trama, en

---

[18] OREJAS, Francisco G., *La metaficción en la novela española contemporánea*, Madrid, Arco/Libros, 2003.

[19] DÄLLENBACH, Lucien, *Le récit spéculaire*, Paris, Éditions du Seuil, 1977. Trabajo a partir de la traducción de Ramón Buenaventura (*El relato especular*, Madrid, Visor, 1991).

conspiración con Sinesio Delgado, un golpe de timón que rescate la novela de la sarta de absurdos en la que se estaba convirtiendo y, al mismo tiempo, como se verá en intervenciones posteriores, la lleve por otros derroteros mucho más interesantes para el autor de *La Regenta*.

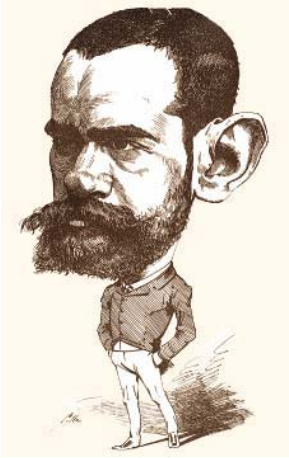

Fig. 11 *Caricatura de Clarín por Cilla*
[Hemeroteca Municipal de Madrid]

La audacia de Clarín mete una novela (la contada por los cuatro primeros autores reales) dentro de otra novela (la que escribe el ficticio Octavio) que a su vez se incluye en una tercera novela (la que escribe Clarín), y además convierte la novela de Octavio Ortega en el relato de cómo se hace esa novela, en el relato de su elaboración, a la que convoca al autor (Octavio), al editor que la encarga (Salustio Durante, imagen del propio Sinesio Delgado, director del *Madrid Cómico)*, y a los personajes que la protagonizan (ellos dos más las dos hijas de Salustio, las dos vírgenes locas). El ejercicio de metaescritura, que ya había ensayado el joven Clarín en diversos relatos de la primera época («La vocación», «Fray Melitón», «Un documento»…), se complica aquí hasta alcanzar tres niveles: desde una tercera novela (la que escribe Clarín)[20] se cuenta cómo se hace una segunda novela (la que vive y escribirá Ortega)[21] a partir del encargo fracasado de una primera, que queda interrumpida (la que contaron Picón,

[20] Es el nivel metaficticio más exterior; y para ser más exactos, es la novela que el lector tiene entre manos, firmada por los cuatro escritores previos más Flügel, Clarín, Bofill, Aza, Estremera, de Palacio y Taboada.

[21] Ésta es una construcción en abismo metatextual (denominación de Dällenbach) pues refleja el código o poética del relato.

Ortega, Ramos Carrión y Segovia Rocaberti).[22] A partir de este giro radical, Leopoldo Alas podrá encarar, ya sin trabas ni sujeciones, y desde sus propios intereses, en el capítulo VI, la historia de las vírgenes locas y de su extraño paraíso particular, un paraíso en el que no hay serpiente ni pecado, ni manzanas, «un paraíso sin manzanas».

Clarín utiliza entonces la metaficción con un objetivo totalmente nuevo en este tipo de narrativa: desautorizar toda la novela anterior. Sin embargo, a su modo, no rompe las reglas de este peculiar juego, sino que lo continúa: en lugar de emprender una crítica desde fuera de los absurdos episodios anteriores y reclamar para sí el comienzo, de nuevo, de la novela —que hubiera sido lo más fácil— transforma en ficción todo lo acontecido hasta ahora. Así podrá reemprender la escritura. De este gesto no se libra ni el prologuista, pues Sinesio Delgado, padre de la idea de esta novela y del título, pasa a ser Salustio Durante, padre de las «verdaderas» vírgenes locas. Haciendo gala de un agudo sentido del humor, los cuatro escritores anteriores: Jacinto Octavio Picón, José Ortega Munilla, Miguel Ramos Carrión y Enrique Segovia Rocaberti se convierten, en el terreno de la ficción, en el joven y fracasado escritor Octavio Ortega Carrión y, como se le ha acabado el espacio para más apellidos, deberá ser «natural de Rocaberti». Lo mismo ocurre con los títulos cuyo carácter metatextual (avance del contenido) sólo había sido utilizado, hasta entonces, para ironizar sobre géneros clásicos o la novela de folletín. En el capítulo firmado por Flügel, Clarín aún sigue en esta línea pero sin dejar pasar la ocasión de burlarse de lo hasta ahora acontecido («*En que, por fin, se presentan las verdaderas Vírgenes Locas aunque tarde y con daño*»). En el capítulo VI, que ya firmará él, sorprende con un título simbólico y ya poco o nada metaficticio: «Un paraíso sin manzanas».

Tras los dos capítulos que escribe Lepolodo Alas, los continuadores vuelven a llevar a la novela por los derroteros de folletín que Clarín había abandonado y, con ello, la calidad del conjunto se resiente sensiblemente. La metaficción vuelve a ser utilizada con fines u objetivos que hemos denominado tradicionales: humor festivo, parodia, conciencia de autor, conciencia del juego que se está desarrollando, etcétera.

Apenas nada interesante en este terreno hasta los dos últimos capítulos. En el X, el escritor correspondiente, Eduardo del Palacio, pretende llevar a cabo un gesto parecido al de Clarín pero de unas dimensiones notablemente menores. En una nueva *mise en abyme* retrospectiva recoge los nueve capítulos anteriores y los transforma en el relato de un loco. Es decir, el capítulo X abre un nuevo nivel metanarrativo y cuenta cómo en realidad es Don Felipe de la Cuña, apodado *el Virgen Loco*, e interno en un

[22] Se recoge en una *mise en abyme* retrospectiva que retoma lo acontecido hasta entonces. Este tipo de construcciones en abismo, según Dällenbach, no pueden añadir nada nuevo al relato (pues si no, el reflejo no sería tal) y se utiliza para cerrarlo y dotarlo de sentido. Así ocurre aquí; el relato —entendiendo ahora por tal los cuatro primeros capítulos— queda cerrado y adquiere un significado de «obra fracasada». A partir de aquí podrá empezarse de nuevo.

sanatorio mental, quien ha escrito *Las Vírgenes Locas* con la extraviada pretensión de superar al *Quijote*. Es un capítulo escrito en primera persona donde de Palacio narra cómo conoció al estrafalario escritor: «Y me contó *ce por be* cuanto ustedes habrán leído en *Madrid Cómico*» (708). Se trata de una curiosa construcción en abismo de las denominadas paradójicas, pues no refleja una parte del relato sino que, al reflejarlo entero, se identifica con él. El libro escrito por el loco es el que tiene el lector ante sí. Con este recurso metafictivo de Palacio logra, en principio, lo mismo que Clarín; acabar con lo acontecido hasta el momento. Sin embargo, pues ese debía ser el último capítulo, su intervención en esta novela termina aquí.

De todos modos, nada tarda de Palacio en ser desautorizado. El Epílogo, escrito por Luis Taboada, denuncia que el que estaba loco era el propio De Palacio. Todos los personajes que hasta ahora han salido son rigurosamente reales. Tanto es así que uno de ellos ha envenenado a De Palacio volviéndole loco y obligándole a afirmar que *Las Vírgenes Locas* es una mera ficción obra de un loco.

Pretender rastrear la metaficción al final de la novela nos mostraría que acercarse seriamente a esta novela es cosa de locos. Los personajes de la ficción y de la realidad aparecen mezclados. Todos acaban perdiendo la razón y, al final, cuando Taboada cuenta todo al editor de *Madrid Cómico*, a Sinesio Delgado, éste también se vuelve loco. Sus carcajadas cierran la narración.

*

La historia que vive el escritor Ortega y que se convertirá en la novela de Clarín tiene por núcleo un conflicto eminentemente clariniano, pero también eminentemente de época, el conflicto entre materia y espíritu, que ya se planteó en *La Regenta*, que volverá a plantearse en *Su único hijo*, y al que dará en ambas novelas soluciones alternativas. Si *La Regenta* plantea, con su influjo naturalista, la imposibilidad de emancipación del espítritu de la materia en un entorno social, *Su único hijo* nos habla, desde sus planteamientos espiritualistas, de la posibilidad del espíritu de desprenderse de la materia situándose al margen del entorno social. Ahora, en *Las vírgenes locas*, casi a mitad de camino, aunque algo más cerca de *La Regenta* que de *Su único hijo*, el autor comienza por aislar el conflicto en un medio de laboratorio, vaciado de todo entorno social, aunque no libre del determinismo de la herencia, ese paraíso artificial, medio griego medio cristiano, excluido de la ciudad, en el que sumerge a los protagonistas de la historia. En ese medio Clarín podrá observar el espíritu en sus dos grandes manifestaciones occidentales: la pagana de la antigüedad clásica, representada por Elena, y la cristiana romántica, representada por Carmela. Ambas son bellísimas, y ambas han sido educadas según una pedagogía que ha tenido en cuenta, únicamente, las necesidades de su espíritu, y han crecido al margen de toda exigencia material,

cultivadas en un ambiente de pureza y de idealidad incontaminado. Y el resultado es la demencia. Como escribe L. Rivkin:

> […] las dos se han vuelto locas debido a los efectos combinados de una tendencia hereditaria hacia el misticismo loco y de una educación concentrada exclusivamente en lo ideal […] este capítulo presenta una crítica, articulada también en otra parte, de la educación basada en un idealismo exacerbado que sólo logra aislar a sus estudiantes de la realidad[23]

Las jóvenes han sido educadas, dice el narrador, «en una perfecta ignorancia de las relaciones del sexo, criadas sin maceraciones, ayunos ni demás detrimentos del cuerpo, en ejercicios corporales de la más pura higiene, entre ejemplos y costumbres de un irreprochable idealismo armónico, en que al alma se le debe todo lo que pide su pureza y al cuerpo todo lo que reclama su desarrollo natural». La acusación al krausismo no debe pasarse por alto, incluso a pesar de su culto al cuerpo, un culto no obstante exclusivamente idealista: «Locas tal vez —confiesa el padre de ambas— por culpa de mi psicología introspectiva y de mi sistema de educación armónica».[24]

Las respectivas demencias de las jóvenes, que evocan la histeria de Ana Ozores (otra patología psíquica fruto de la influencia genética, de una educación liberal y paganizante, y de un presente ahogado por la represión social y religiosa, y por la frustración carnal), representan los polos contrapuestos del idealismo, tal como lo concibe

---

[23] ALAS «CLARÍN», Leopoldo, *Cuesta abajo y otros relatos inconclusos*, Laura Rivkin (Ed.), Madrid, Júcar, 1985

[24] Tanto la idea del desarrollo armónico de una educación espiritual y a la vez física, como el léxico empleado aquí, muy característico (y que a Clarín le hacía no poca gracia, véase J.Oleza ed. *La Regenta*, cap. IV, n.35) reflejan el programa educativo de los krausistas, que se apoyaba sobre el desarrollo *omnilateral* de *la ley del hombre*. En *El ideal de la Humanidad para la vida*, de Krause, que Sanz del Río vertió muy libremente al castellano, podemos leer que el hombre es un conjunto de cuerpo y espíritu «en libre armonía y omnilateral comercio». Las ideas krausistas, desde Sanz del Río a Giner de los Ríos, a los institucionistas, o al grupo universitario de Oviedo, produjeron un movimiento de reforma educativa que entró en dramática colisión con el sistema tradicional católico, imperante en España. La polarización de las dos vírgenes locas en un idealismo religioso y en un idealismo platónico, ambos intransigentes y de signo contrario, no deja de evocar de un modo quizás inconsciente esta colisión. La bibliografía sobre los aspectos pedagógicos del krausismo español es abundantísima. Me remitiré a una obra clásica, el libro de Mª Dolores Gómez Molleda, *Los reformadores de la España contemporánea.* Madrid. CSIC.1981. Sobre la relación de Clarín con el krausismo, muy poderosa en su formación universitaria, pero cambiante en el tiempo, y en la que no faltó la sátira (en algún artículo o cuento, como «Zurita», o como este mismo relato, en las líneas que siguen), ni la posterior reabsorción por el pensamiento espiritualista, en el que fue subsumido por influencias más intensas, puede verse una exposición ponderada, en el marco de una bibliografía polémica, en el libro de L. García San Miguel, *El pensamiento de Leopoldo Alas, «Clarín»*, Madrid, Centro de Estudios Constitucionales, 1987.

Clarín: el idealismo platónico, fruto de la civilización griega, y el idealismo cristiano. Ambos, llevados hasta sus últimas consecuencias, conducen a la locura. Su condición de vírgenes, en la que la manifestación de lo carnal ha sido ferozmente abolida, y su encierro en un paraíso privado de toda contaminación social, son rasgos que simbolizan a la perfección las carencias del idealismo. Hasta aquí, el predominio del Clarín de *La Regenta* sobre el de *Su único hijo* parece claro. Una y otra son la tesis y la antítesis de una dialéctica en la que la síntesis sólo podría venir dada por el pacto entre espíritu y materia, un pacto de espiritualización de lo sensual o de sensualización de lo espiritual, esto es, entre el idealismo amoroso y el reconocimiento de un lugar para el deseo,[25] un pacto que proporcionara legitimidad idealista a la relación sexual-social. No obstante no se ve por ningún sitio en la obra de Clarín cómo y en qué condiciones podría producirse esta síntesis, que acabará sublimándose, es decir, desviándose, en el mito de la paternidad y en la religión de la familia.

Por otro lado, no reciben un trato igualitario los dos idealismos. El idealismo religioso de Carmela no puede desprenderse de un cierto halo grotesco, con los arrebatos histéricos de la joven, con su exaltación sin límites y su «furor espantoso», con sus bramidos citando a Jesús una vez por mes, con su violencia demente que llena de temor a Ortega, con su carácter hereditario, mucho más subrayado que en su hermana, y sobre todo con la facilidad con que contenta sus anhelos, al darse por satisfecha con esa fantochada del padre que se disfraza de Jesús, como si simbólicamente se expresara, por un momento, la futilidad de las imágenes y las ceremonias con que el catolicismo trata de suplir la distancia de Dios. Carmela se satisface con el engaño, en suma.[26]

También Elena ignora la realidad, no le preocupa estar casada y le parece natural volver a casarse si el nuevo marido puede satisfacer el ansia de amor ideal que el primero pone en peligro, porque carece de la idea del matrimonio como institución social, y todavía más de la idea de adulterio. Pero esos son déficits de socialización y de dogma, y eso no parece preocupar demasiado al Clarín de esta novela. Por otra parte, el engaño a que es sometida, haciéndola creer que va a casarse con Octavio, no es sólo una ficción, exige una puesta en práctica del idealismo amoroso por ambos amantes, contiene una cuota substancial de verdad. Cuando el padre explica lo que le sucede a su hija, o cuando ella misma expresa sus ideas (esta es otra diferencia: Carmela no las expresa, las expresan por ella), el lector percibe toda la fuerza y todo el atractivo de las mismas, síntoma de lo que siente su autor: Elena «creía que el amor

[25] En otra formulación clariniana, matizadamente distinta, la síntesis la encuentra en Ibsen, que aspiraría a «la reconciliación entre la teoría del placer, esencia de las creencias paganas, y la teoría del sacrificio, de la abnegación y la renuncia, base de las doctrinas cristianas» («Ibsen y Daudet», *Ensayos y revistas*, 1892, p. 413)

[26] Aunque ese engaño que Clarín no duda en mostrar en su aspecto ridículo pudiera parecerle, en el fondo, sublime.

puede ser humano sin dejar de ser puro […] Elena suspira constantemente por el amor humano […] ella sólo quiere el amor ideal, lo que se llama vulgarmente amor platónico, amor de deliquio, en que el contacto de los sexos no pase de las corrientes de las miradas y del apretón de manos a lo sumo», explica el padre. Y Elena expone las diferencias que la separan de su hermana: Carmela busca a «Dios, es decir, El, que tiene por su naturaleza que estar solo. No, no, el amor no es con el uno: el amor es unísono, el amor es con *lo otro*, con lo distinto, amar es prestar algo, dar algo, sacrificarse, y Dios no necesita de nosotros. Mi hermana busca a Dios, y así no hace más que seguir ahondando en su soledad…yo, con la misma pureza que ella, con el mismo afán ideal… busco al hombre, al ser finito capaz de amar y ser amado; a lo divino, sin dejar de ser humano: ¡Oh, suprema felicidad, posible en la tierra!»

Y toda la escena del jardín es una prueba substancial de esta cuota de verdad que hay en la relación amorosa que Elena propone a Octavio. En ella se representa la extraordinaria capacidad de sugestión que el comportamiento de Elena, sus palabras, pero sobre todo su cuerpo, ejercen sobre Octavio, totalmente seducido por aquella amante que se le entrega y se le niega, que lo roza con su cuerpo, lo abraza, musita a su oido, y al mismo tiempo se le escurre, inasible, prohibida no sólo poque ella le prohibe su cuerpo, sino también porque se lo prohibe el padre, y sobre todo porque Ortega ha interiorizado la prohibición hasta el punto de asumir como pecado su propio deseo carnal:

> Aquella soledad en que se vio con el cuerpo de una mujer hermosísima, aterró a Octavio al mismo tiempo que le excitaba al crimen. Besar aquella boca, gozar de aquella criatura inocente…era una especie de pecado peor que el abuso más asqueroso de la infancia, era peor que la más infame de las abominaciones…

Y con Ortega, Clarín, que reitera a lo largo y lo ancho de su obra esta herejía amorosa, la de amar romántica y platónicamente lo que carnalmente nos está proy.-bido. En el cuento «El filósofo y la vengadora» hay un pasaje que se acerca mucho al nuestro, y en el que como tantas otras veces Clarín recurre al *Fausto* de Goethe para explicarse. El protagonista masculino se confiesa a su amiga:

> Así como Goethe, en el *Fausto* […] hace decir a Manto en la Walpurgis clásica *Den lieb ich, der Unmögliches begehrt* (Yo amo al que desea lo imposible), yo opino que el amor imposible es lícito…al que, por una razón o por otra, no debe amar en una mujer lo posible. / Yo, por motivos que no son del caso, no puedo amar lícitamente a las mujeres que encuentro por ahí, si se ha de entender por amar pretender *poseerlas* […] Por eso consagro mi idealidad amorosa, fuerza inexorable, invencible, que ha de

> ser respetada si no se ha de mutilar la *representación poética, animadora de la vida,* a las vírgenes pudorosas, inasequibles, de las que estoy seguro que no serán mías.[27]

En el texto de «Un paraíso sin manzanas» es como si Clarín, que diagnostica como locura la pasión de Elena, quedara al mismo tiempo contagiado por ella y, apresado por la fascinación, echara en falta (lamentándose implícitamente, en el silencio que la escritura oculta con sus relieves), la posibilidad de un amor así, de un amor capaz de sustentarse sobre la pasión erótica sublimada, sobre el cuerpo como incentivo pero no como realización, un amor cuya frontera señalan el sentimiento de culpa que la realización carnal parece conllevar, para Octavio, y posiblemente para Clarín,[28] de forma inevitable, o el desengaño y el hastío que Elena imagina que ha de seguirla, también de forma inevitable.[29]

Hay un cuento de la primera época de Clarín, «Un documento» (1882), que presenta una semejanza notable del esquema conflictivo con «Un paraíso sin manzanas».[30] En ambos relatos la aventura vivida por los dos protagonistas masculinos les servirá de materia para sus respectivas novelas, y en ambos la pareja amorosa de protagonistas se deleita en su pasión erótica pero no sexual, en su paraíso sin manzanas. Sin embargo, y después de arduas dudas morales, Flores se decidió un día a «ser atrevido, brutal, grosero» y ella, «Cristina sucumbió». Pero «quince días de embriaguez de los sentidos bastaron para que Flores llegara al hastío». Sin duda lo mismo

---

[27] ALAS «CLARÍN», Leopoldo, *Obras Completas*, Ed. de Carolyn Richmond, vol. III, Oviedo, Ediciones Nobel, 2003.

[28] No todo un amor, pero sí una sensación muy semejante le confiesa el joven Clarín a su amigo Quevedo en una de sus cartas (la 2ª, de 31 de octubre), cuando le explica la emoción que le producen ciertos «contactos sexuales, no los groseros, Dios me libre, sino esos otros que aunque invisibles y mal estudiados hasta la actualidad no dejan de ser materiales; en una palabra, en una mirada, en un acento nasal y por tanto voluptuoso, en un movimiento ondulante y convergente a mi centro sensitivo, en cualquiera de esas cosas insignificantes […] hallo yo, como hallan todos, motivo para que se alegre la naturaleza a su alrededor […] para que todo me sonría y para tener, aun en la soledad un mundo de deliciosas imágenes, dulces esclavas mías» (GARCÍA SARRIÁ, F., *Clarín o la herejía amorosa*, Madrid, Gredos, 1975., p. 250).

[29] «¿No es verdad —pregunta Elena a Octavio— que después de unirse los cuerpos en ese abrazo íntimo que yo ignoraré toda la vida, hay una tristeza disimulada, un silencio penoso, un gemido sofocado de las almas oprimidas, que mientras la carne se estrujaba gozando, se sofocaban llenas de mortal hastío?» Y Clarín continúa el pasaje citado en la nota anterior de una carta a José Quevedo, explicándole el desengaño que sobreviene tras aquellos «contactos sexuales»: «Después de todo eso queda en la boca un sabor amargo, el ánimo se contempla alicaído, las grandes ideas se ve con dolor y sorpresa que han desaparecido, se reconoce la futilidad de esos fuegos profanos que de lejos nos parecieron alhagüeños, y como una esperanza nace el arrepentimiento» (pp. 250-51).

[30] Semejanza ya admitida por DIAGO, Manuel, «Un paraíso sin manzanas: crisol de temas y motivos literarios del joven Clarín», en *Clarín y La Regenta en su tiempo. Actas...*, Oviedo, Universidad de Oviedo, 1987, pp. 812–823

habría ocurrido en el casi imposible caso de que Venus Urania hubiera aceptado desidealizar sus amores con su esposo Octavio. El encanto de «Un paraíso sin manzanas» es posible en la medida en que no se sucumbe, como sucumben la Duquesa y Fernando, y si sucumben, «la caída» es percibida como una degradación, y conduce al hastío.

En este aspecto, «Un paraíso sin manzanas» adelanta un paso en dirección a *Su único hijo*, un paso de reconocimiento —implícito— de la espiritualización de la pasión amorosa que, en su última novela será seguido de otro mucho más radical: la necesidad de superación de la pasión amorosa por la religión de la familia y la pasión de la paternidad.

Que ya está presente en *Las vírgenes locas*, por cierto, pues si por un lado Salustio Durante se parece a Don Carlos Ozores en su manera de educar, muy libre y racionalmente, a sus hijas, por el otro acumula los valores del padre-madre de *Su único hijo*. En su haber hay que anotar la abnegación con que cubre el vacío de la madre ausente, con que sacrifica su vida a la preservación sin sufrimiento de la locura de sus hijas, cuyas necesidades trata de satisfacer mediante un vigilante ejercicio de la sublimación. Al final del capítulo VI, muy cera ya de la firma con la que Clarín pondrá un punto final a su colaboración, Octavio lo contempla en el jardín, disfrazado de Jesús.

> Sí —se dijo Octavio—, es la escena del jardín de Fausto… pero, en último término, no está Mefistófeles que se burla, sino Jesús que me agradece lo que hago. —La sombra del Nazareno suavizaba el espíritu de Octavio. Las malas pasiones huían ante aquel perfil de Cristo.
>
> —No es Jesús… pero es *su padre* —pensó Octavio.

En el tratamiento de este conflicto de base estamos muy lejos ya del folletín, incluso de su parodia, Clarín ha ahondado en su narración hasta llegar a alguno de los manantiales más profundos, en parte quizás inconscientes, de su sensibilidad. Por ello no tiene nada de extraño que, como mostró con precisión M. Diago, este relato sea «un crisol de temas y motivos literarios del joven ‘Clarín’».

Me detendré, para acabar nuestro trabajo, en uno de estos motivos.

*

En primer lugar, la presencia del mundo helénico, que había inspirado los sueños viajeros de «La mosca sabia» y los mitológicos de la niña Ana Ozores,[31] y cuyas

[31] Para la relación en general de Clarín con el mundo clásico pueden consultarse los trabajos de C. Richmond (1991) y A.Ruiz Pérez (1997).

mansiones divinas había visitado Clarín, para entrevistarse con Apolo y las musas, en su folleto literario *Apolo en Pafos*. Aquí se despliega en la suntuosa escenografía de una villa griega oculta en el centro castizo de Madrid, como un paraíso cerrado para las dos vírgenes dementes. La demorada descripción arquitectónica, la de las costumbres, el ajuar y el vestuario —tal vez es aquí donde mejor se comprueban los efectos de las clases de Camus sobre la civilización griega en su cátedra de la Universidad Central de Madrid en el imaginario del joven Leopoldo Alas— se complacerá en la exhibición de palabras y expresiones griegas, transcritas en alfabeto romano, y también latinas, fruto de la lectura del *De Arquitectura* de Vitruvio y del seguimiento —quién sabe si de primera o de segunda mano— de los descubrimientos que las excavaciones de su época estaban aportando a la arqueología: Cirene, Chiusi, Adria, Priene, Volterra, Vulci…

No es de extrañar esta abundante erudición sobre la antigüedad y la arqueología del mundo clásico, pues durante el siglo XIX asistiremos al establecimiento de Grecia como un importante foco de atracción para anticuarios, coleccionistas, viajeros y, sólo en última instancia, arqueólogos. En las primeras décadas, precedentes a la independencia de Grecia, nos hallamos en la época de los saqueos y expolios a escala Inter.-nacional que ayudarían a la configuración de los grandes museos europeos que se iban estableciendo en el continente, tales como el *Bristish Museum* (1753), el Museo Pío-Clementino (1784) —perteneciente a los Museos Vaticanos—, el Museo Nacional de Arqueología de Atenas (1866) o el Museo Arqueológico Nacional de Madrid (1867). Durante la segunda mitad del siglo, griegos y extranjeros contribuirán a la eclosión, un tanto desordenada, de las excavaciones en Grecia. Muchas veces guiados por los autores clásicos y por las anteriores experiencias, la mayoría se realizan en santuarios como Delfos, Delos, Epidauro, Olimpia, Samos, Samotracia... Dos figuras desempeñarán un papel primordial: Schliemann, quien centrará sus investigaciones en Ítaca (1868), en Hissarlik, Turquía (1872-1873) y John Evans, cuya mayor aportación será el descubrimiento de la civilización minoica.

Pero la cultura clásica está presente también en las numerosas alusiones a la mitología —Amor y Psiquis, Procusto— y a la literatura griega y latina: Pitágoras, Hipatia, Horacio, Apuleyo, pero sobre todo Platón, el Platón de *El banquete*, muy especialmente, verdadero horizonte de referencia de nuestro relato, cuyo idealismo amoroso fundamenta… Por otra parte, y como señala Diago,[32] Clarín concibió en buena medida la belleza sensual femenina según el canon del arte griego, y bajo la forma de estatua. Ya desde muy joven, cuando dedica un poema a su prima Juana Ureña , que para él representa esa belleza sensual, que se repetirá más tarde en la Emilia de *Cuesta abaj*o, lo culmina con estos dos versos: «Para ser una estatua, ídolo mío, / ya

[32] DIAGO, *art. cit.*, p. 813.

no te falta nada». La deslumbrante Elena de «Un paraíso sin manzanas» es la encarnación de Venus Urania, y sigue el mismo modelo que antes aplicaron a Anita Ozores los entendidos vetustenses, que la comparaban a una estatua de Fidias, o de Praxíteles, o que le aplicó, en el capítulo XXVII , su marido, a quien le parecía una «magnífica estatua», a la que puso incluso título: «La Aurora suplica a Diana que apresure el curso de la noche»; también es una estatua griega aquella otra joven, «la perla del museo de beatas» del Magistral, que en la Obra Santa del Catecismo (cap. XXI) arengaba fanatizada contra los materialismos modernos, y era una «rubia hermosa, con brazos de escultura griega».

El segundo motivo, no menos significativo, y en buena medida contrapuesto al clasicismo del motivo anterior, en este texto tan lleno de tensiones, es el del correlato establecido con la ópera de Gounod, *Fausto*.[33] El acompañamiento musical es muy frecuente[34] en los cuentos clarinianos («La vocación», «El diablo en Semana Santa», «Amor'è furbo», «Las dos cajas», «Cambio de luz», «La reina Margarita»…), y también en sus novelas, *La Regenta*, y sobre todo *Su único hijo*, novela a la que subyace un auténtico programa de audiciones, que A. C. Tolívar Alas (2001) ha reconstruido recientemente.[35] En muchas de estas ocasiones el acompañamiento musical, que se configura como un verdadero intertexto simbólico o, incluso, escénico, es operístico y éste es el caso de «Un paraíso sin manzanas», relato en el que la música que escucha Octavio Ortega en la escena del jardín es la de la escena última del Acto III del *Fausto.* La anotación inicial de la escena, en el libreto, reza: «*Le jardin de Marguerite. A l'arrière plan, un mur et une petite porte à gauche, une tonnelle, à droite une maison avec une fenêtre tout proche des auditeurs. Des arbres, des arbustes*». Esta escena, en la que la pasión brota tumultuosa en Fausto, y en la que Margarita se refugia de ella en el pabellón, dejando solo al inflamado Fausto, se cierra cuando Margarita vuelve a asomarse desde su ventana y ambos se abrazan. Es obvio que Clarín tiene muy presente la escena de la ópera, con todo su simbolismo de ardiente pasión refrenada, para construir la suya. También son motivos del Acto III lo que escucha el Magistral, Fermín de Pas, una noche de sentimientos intensos, entre los que brilla la imagen de Ana Ozores, en el cap. XV de *La Regenta.* Allí, como de nuevo aquí, la música de *Fausto*

[33] Esta ópera, con libreto de Jules Barbier y Michel Carré, y quizás la de más éxito del repertorio francés, fue estrenada en París en 1859. La escena a la que se refiere es la última del Acto III.

[34] Para este aspecto, muy estudiado por la crítica, pueden consultarse, a modo de puesta al día que tiene en cuenta la bibliografía anterior (M. Damonte, C. Richmond, M. Sánchez, L. Bonet, M. A. Lozano Marco, L. Rivkin…) los trabajos recientes de A. C. Tolivar Alas (2001), Mª. E. Cortizo y R. Sobrino (2001), o A. Ruiz Tarazona (2001).

[35] «El universo sonoro de *Su único hijo*», en *Clarín y su tiempo. Exposición conmemorativa del centenario de la muerte de...*, Oviedo, pp 185-198, 2001.

se asocia con la luna llena para producir un momento de una vibración única, que tiene mucho que ver con el afloramiento de los sentimientos amorosos. Se configura así otro gran motivo de la escritura clariniana, el de la luna llena, insólita e intensísimamente percibido en *Cuesta abajo* (el fragmento del 15 de enero), en otra escena de jardín, cuando Elena y Narciso, que acaban de conocerse, experimentan bajo el influjo de la luna llena de Pombal la extraordinaria experiencia de revivir un momento compartido de su infancia anterior a su conciencia. La luna, la noche, el jardín, la música: todo ello está en «Un paraíso sin manzanas», y está en *Su único hijo*, en el célebre pasaje del dibujo de Bonis mientras vela a Serafina, dormida (Cap. XI). La luna llena, o el *clair de lune*, es una referencia simbólica obligada, para Clarín, en los momentos de intensidad romántica, y así aparece teorizado en *Mis plagios*:

> el Romanticismo más grande, más noble, más trascendental (en la poesía, se entiende), ha sido el independiente, el soñador, el triste o desesperado, el del *clair de lune*, según Richter, y el de las grandes protestas, y los grandes sarcasmos, y las grandes alegrías (p. 74)

Una vez más las ambivalencias de Clarín: la Grecia clásica en pugna con el *clair de lune* romántico. Byron debió sentir algo muy parecido.

*

Volvamos por un momento al relato que antes he evocado, «Un documento», porque no sólo se asemeja a «Un paraíso sin manzanas» por su situación de base, sino también por el gesto poético que su autor realiza en ambos: en aquel relato el protagonista convierte su aventura amorosa en documentación literaria, en el sentido naturalista. En «Un paraíso sin manzanas» Octavio es invitado por Salustio Durante a escribir la verdadera historia de las vírgenes locas, pero para ello tendrá que conocerlas, documentarse, vivir la experiencia que debe narrar. Si el Capítulo VI es el de los acontecimientos, el previo, el V, el que Clarín firmó como Flügel, es el que establece las reglas de la narración de esos acontecimientos, sus condiciones de posibilidad: rechazar todo lo escrito hasta ahora como inverosímil para escribir la verdadera historia, una historia documentada en la realidad… En uno y otro caso ambos escritores se nutren de su propia vida[36] para alimentar su escritura, lo que deja bien a las

[36] Me temo que si el acto de Fernando de llevar al papel su aventura le resulta moralmente plebeyo a la Duquesa, por más que el resultado —la novela— sea una obra maestra, y en cambio el que pretende realizar Octavio, escribir la verdadera historia de las vírgenes locas, tras vivirla y desempeñar un papel en ella, tiene todas las bendiciones del padre de las criaturas, no es tanto por la naturaleza del acto creativo —convertir la vida en literatura— como por la naturaleza del acto amoroso: impuro en Fernando, puro en Octavio, según Leopoldo Alas.

claras la idea que Clarín tenía, en esos años, sobre las relaciones entre vida y literatura.[37]

Esta relación directa entre vida y literatura, muy del gusto de la poética naturalista, explica el aparente contrasentido: la adhesión al naturalismo desde dentro de un relato que roza lo inverosímil, que transcurre paralelo a la frontera de lo fantástico. En efecto, y dejando por obvias todas las alusiones, dentro del relato, al determinismo de la herencia genética, Salustio le dice a Octavio, en clara alusión a los debates que siguieron a la irrupción del naturalismo en la escena española: «La realidad ofrece siempre los mejores argumentos; en esto tienen razón los que tanto alborotan con su nueva literatura», pero se lo dice en una novela que recrea una mansión griega en pleno centro de Madrid, en la que viven dos jóvenes cuya demencia consiste en dos formas del idealismo amoroso, el pagano y el cristiano… La contradicción es tan aparente como en el *Quijote* : si el género, que es a la vez folletín y parodia, fomenta las imposibilidades más fantásticas, la escritura las explica minuciosamente en sus motivaciones y circunstancias, en un esfuerzo por dar un aspecto de verosimilitud a lo que parece no tenerla. Además, Salustio empuja a Octavio a abandonar el tratamiento fantástico de las Vírgenes Locas para representarlo como real, dada la existencia real del asunto:

> Usted ha creído que era un capricho, una extravagancia, el pie forzado del título *Las vírgenes locas* [pero] *las vírgenes locas*, que a un muchacho de ingenio como usted no le han sugerido más que una fábula entrecortada de absurdos, son, sin embargo, una realidad tan fatal y tan lógica como todas las realidades […] *Las vírgenes locas* existen, amigo mío.

Por último, la verdadera novela de *las vírgenes locas* no podrá publicarse «para el próximo número de mi revista, sino para cuando usted buenamente pueda escribir con entero conocimiento del asunto», esto es, cuando conozca a «*las vírgenes locas* de carne y hueso … [que] viven conmigo, son mis hijas.»

He aquí como la realidad puede dar lugar a la locura, y la locura a la investigación. Durante una hora han tenido ustedes una buena muestra de ello, de donde se deduce que la investigación literaria es una cosa de locos. No obstante, y les sirva o no de consuelo, también en tiempos como estos la locura, y la investigación, pueden hacer crecer las flores del conocimiento.[38]

---

[37] Véase en este sentido la tesis mantenida una y otra vez por C. Richmond sobre los cuentos de Clarín como autobiografía fingida, y en el vol.III de estas *Obras Completas* (2003) la tesis complementaria de que «la literatura para Leopoldo Alas está íntimamente ligada con la vida»

[38] Para algunas de las imágenes que acompañan a esta ponencia, véase BOZAL, V., *La ilustración gráfica del siglo XIX en España*, Madrid, Comunicación, 1979 y MILLER, Stephen, *Galdós gráfico (1861-1907)*, Gran Canaria, Ediciones del Cabildo de Gran Canaria, 2001.

Bibliografía

ALAS «CLARÍN», L., *Cuentos Completos*, Ed. De Carolyn Richmond, Madrid, Alfaguara, 2000.

——, *Cuesta abajo y otros relatos inconclusos,* Rivkin, Laura (ed.) Madrid, Júcar, 1985

——, *Ensayos y Revistas* (1888-1892), Madrid. Fernández y Lasanta, 1892. Edición de estudioso en Vilanova, A. ed. (1991): *Ensayos y revistas.* Barcelona. Lumen.

——, *Obras Completas* Tomo II, Ed. de Joan Oleza, Oviedo, Ediciones Nobel, 2004.

——, *Obras Completas* Tomo III, Ed. de Carolyn Richmond, Oviedo, Ediciones Nobel, 2003.

——, «Ibsen y Daudet», *Ensayos y revistas*, 1892.

ALONSO CORTÉS, N., «'Clarín' y el 'Madrid Cómico'», *Archivum.* Nº. 2, pp. 43-61, 1952.

ANDREU, A.G., *Galdós y la literatura popular,* Madrid, SGEL, 1982.

APARISI, P. y GIMENO, I. (Eds.), *Literatura menor del siglo XIX. Una antología de la novela de folletín*, 2 vols. Barcelona, Anthropos, 1996-2003.

BENÍTEZ, R., *Ideología del folletín español. Wenceslao Ayguals de Izco,* Madrid, Eds. José Porrúa, 1979.

BOTREL, J. F., «71 cartas de de Leopoldo Alas "Clarín" a Sinesio Delgado, director de *Madrid Cómico*, y seis de Manuel del Palacio», *Boletín del Real Instituto de Estudios Asturianos,* LI, nº 149, pp. 7-53, 1997.

——, «Clarín y el *Madrid Cómico*: historia de una colaboración», en *Actas del Simposio Internacional sobre Clarín y La Regenta en su tiempo. 1984*. Oviedo. Universidad de Oviedo, pp. 3-24, 1987.

——, «La diffusion de *Madrid Cómico* (1886-1897)». *Presse et public*, Rennes, Université de Rennes 2, pp. 21-40, 1984.

——, «Le parti-pris d'en rire: l'exemple de *Madrid Cómico*», *Le discours de la presse*, Rennes, PUR2, pp. 85–92, 1989.

BOZAL, V., *La ilustración gráfica del siglo XIX en España*, Madrid, Comunicación, 1979.

CORTIZO, Mª.E. y SOBRINO, R., «Leopoldo Alas Clarín y los problemas de la música española de finales del siglo XIX». *Clarín y su tiempo. Exposición conmemorativa del centenario de la muerte de...*, Oviedo, 199-220., 2001.

CHAMPFLEURY, J., *Su mirada y la de Baudelaire*, Madrid, Visor, 1992.

DÄLLENBACH, L., *El relato especular*, Madrid, Visor, 1991 (1977).

DELGADO, S., «A guisa de prólogo», *Madrid Cómico* Nº 168, 8 de Mayo de 1886 en ALAS «CLARÍN», Leopoldo, *Obras Completas* Tomo II, Ed. de Joan Oleza.

DIAGO, M., «*Un paraíso sin manzanas*: crisol de temas y motivos literarios del joven Clarín». *Clarín y La Regenta en su tiempo. Actas...*, Oviedo, Universidad de Oviedo, pp. 812-823, 1987.

FERRERAS, J.I., *La novela por entregas, 1840-190*, Madrid, Taurus, 1972.

GARCÍA SARRIÁ, F., *Clarín o la herejía amorosa*, Madrid, Gredos, 1975.

GONZÁLEZ HERRÁN, J.M., «Las escritura en/de dos fragmentos narrativos de Leopoldo Alas», *Homenaje a J.Mª Martínez Cachero*, Oviedo, Universidad de Oviedo, pp. 825-837, 2000.

MARCO, J., *Literatura popular en España en los siglos XVIII y XIX*, Madrid, Taurus, 1977.

OREJAS, F. G., *La metaficción en la novela española contemporánea*, Madrid, Arco/Libros, 2003.

PALENQUE, M., «Prensa y creación literaria durante la Restauración (1874-1902)», en *Historia de la literatura española. Siglo XIX*, Vol. II, ed. de Leonardo Romero Tobar, Madrid, Espasa, 1998.

RICHMOND, C. (ed.), *'Vario'...y varia: Clarín a través de cinco cuentos suyos.* Madrid, Orígenes, 1991

ROMERO TOBAR, L., *La novela popular española del siglo XIX*, Ariel, 1976.

RUIZ PÉREZ, A., «Clarín y el mundo clásico», *Estudios Clásicos* III, pp 61-71, 1997.

RUIZ TARAZONA, A., «Opera y zarzuela en Clarín» , en *Clarín: 100 años después. Un clásico contemporáneo*, Madrid, Instituto Cervantes, pp. 185-198, 2001.

SOBEJANO, G., «Clarín y la crisis de la crítica satírica», en *Forma literaria y sensibilidad social*, Madrid, Gredos, 1967.

TOLIVAR ALAS, A.C., «El universo sonoro de *Su único hijo*». *Clarín y su tiempo. Exposición conmemorativa del centenario de la muerte de…*, Oviedo, pp 185-198, 2001.

VALLS, J. F., *Prensa y burguesía en el XIX español*, Barcelona, Anthropos, 1988.

ESTUDIOS DE

LITERATURA MEDIEVAL

LAS MUJERES MALAS EN EL ROMANCERO

BELÉN CANO MARCOS
UNIVERSIDAD DE SALAMANCA

Se puede estudiar la huella de la historia en el romancero bajo varios aspectos. El primero es la materia histórica narrada por el romancero: es un aspecto más bien sincrónico. El segundo consiste en ver como la historia, entendida en su sentido más amplio, entorno sociocultural, influye sobre la configuración misma de un romance, y puede cambiarlo. Es un aspecto más bien diacrónico, ya que no se puede analizar en un romance dado, sino comparándolo con sus antecesores.

La mujer tiene un papel «activo» destacado en los romances tanto en la figura de ésta como símbolo sexual maligno, como en el aspecto extraliterario, que afecta a la transmisión de los textos. Me intereso por ese tipo de mujer transgresora que destaca en los romances, y a las que se les viene llamando «malas», consideradas como tales las seductoras, adúlteras, matadoras, hechiceras, y entorno a la pregunta ¿transgresión o intención moral?

No creo que se trate de «transgresiones aceptables y no aceptables»[1] debido a los problemas de autoría y transmisión que conllevan. Según mi punto de vista existen dos conceptos diferentes de transgresión para acercarse a los romances, que afecta a todos los ámbitos del mismo (autoría, transmisión e intencionalidad).

La primera concepción y en la que se inclina la mayoría de la crítica es la que se intenta representar que en las mujeres toda transgresión, y en especial la traición, es una muestra de lujuria. La lujuria atribuida a la mujer entraña en sí mismo la traición que supone el adulterio. Es una concepción negativa unida a la intención moralizante y propagandística de sus autores, promovida por instituciones sociales.

La segunda visión que planteo es la transgresión desde el punto de vista femenino y positivo, en el que la mujer se aleja de la norma para hacer una reivindicación alejada de las instituciones, en la que observamos una celebración de la subjetividad y sexualidad femenina. Está vinculado por tanto, a un problema de autoría o co-autoría femenina que rechaza la crítica en su mayoría.

Mi intención es exponer la feminidad como valor negativo antagónico al positivo como concepción de la Edad Media que lleva a una armonía social. Este peligro supone la sumisión de la mujer al varón y la condena de la que transgrede las reglas fija-

[1] ANAHORY-LIBROWICZ, Oro, «La transgresión femenina», en *Oral Tradition and Hispanic Literature, Essays in honor of Samuel G. Armistead*, Garland, New York/London, 1995, p. 397.

das. Estas mujeres aparecen en el Romancero representando su sexualidad, ya que con su cuerpo rompen su silencio y enclaustramiento.

Hay una gran presencia de la mujer a lo largo de todo el romancero con una función determinada, pero me gustaría destacar el progresivo aumento de su presencia conforme avanzan los siglos a lo largo del género, «queda reducido el número absoluto de mujeres como protagonistas en los romances viejos comparados con los modernos, de hecho encontramos bastantes romances viejos sin protagonista femenina».[2]

En los cantares de gesta encontramos las bases de la dualidad femenina que sustentan la representación de la sexualidad de las mujeres. Su conducta será juzgada exclusivamente en función de los intereses masculinos y será valorada positivamente sólo aquella cuyos actos se dirijan al establecimiento del linaje, al afianzamiento del domus familiar y a la consecución de la armonía social. Este estereotipo literario y social lo encontramos en Doña Lambra y Doña Urraca.

Mientras a los varones se les relaciona con la razón (*mens*) y se les otorga la primacía del entendimiento y de la palabra, por lo que su actividad se extiende a los ámbitos público y privado, a las mujeres se las relaciona con la sensualidad (*sensus*) y se las limita el espacio de acción al ámbito doméstico. Consecuencia ineludible de estos principios es la inferioridad espiritual de la mujer, siempre más tendente a las flaquezas y debilidades de la carne y por ello también más lujuriosa.

Los Lucidarios, en su manifestación contra los defectos femeninos, se remontan a la raíz del término «mujer», definición relacionada con maldad, en donde la flaqueza en sus múltiples aspectos sustenta la definición. Esto es lo que justifica su acción combativa con lo respecta a su sexualidad, propio de las mujeres malas, incontroladas sexuales, infieles, profesionales del amor, etc. Los romances muestran la perversa condición de éstas en una variada gama de avisos o recomendaciones al varón, censuras o sátiras de sus malas artes. El romancero supone por tanto una literatura de aviso de carácter misógino. Encontramos maldicientes ataques e insultos hacia la mujer que dejan ver la verdadera concepción del hombre, pero se pone siempre en boca de éstas las maldiciones hacia los hombres (*La doncella guerrera*).[3]

En el poema de *La esposa infiel* (MP, p. 71), la adúltera le hecha una maldición a su marido que está cazando para mantener su relación sexual con otro hombre. Esto es algo comprobable en la literatura misógina y en los *exempla*, donde se dan sendos consejos para controlar y tratar con las malas mujeres.

---

[2] HOUSE WEBBER, Ruth, «Hacia un análisis de los personajes romancísticos», en *El Romancero. Tradición y pervivencia a fines del siglo XX*, Cádiz, Fundación Machado, 1989, p. 59.

[3] PIDAL, Menéndez, *Estudios sobre el romancero*, Madrid, Espasa Calpe, 1973, p. 70. En adelante citaremos como MP.

En las mujeres se proyectan todos los vicios de la sociedad. Algunos de estos defectos imputados son meras deficiencias naturales que poseen, no obstante, trasfondo moral, la tópica flaqueza o debilidad. Otros consisten en tendencias circunstanciales a errar, como la vanidad, la soberbia o la mudanza de ánimo. En un tercer orden podríamos clasificar los hábitos malos o vicios que han llegado a constituir en aquélla una segunda naturaleza, entre los que citamos la ociosidad (*Romance de Moriana*).[4] Se llega a la conclusión de que existe un afán, sea por tradición o por intención política-eclesiástica, de achacar a la mujer todos los males y artes del amor.

La seducción femenina es un acto de rebeldía. Varios son los tratados que se pronuncian a este respecto y sus conceptos, más o menos, resumibles en dos: «la mujer aliena, saca de sí, desalma y, en un orden físico hiere y tortura»[5] y «roba el alma al mirar» (*La doncella guerrera*, pero hay otros ejemplos en el *Romance de Catalina*, el *Romance de la hija del rey de Francia* o el *Romance de la Infantina*).[6]

La seducción femenina lleva inherente una gran carga de dureza y perversidad. Su placentera apariencia encubre un fondo de muerte y de crueldad. La personalidad de la seductora esconde, debajo de su prometedora atracción, una fuerza fatalista y aniquiladora: «Entendiendo como mujer seductora no la que manifiesta una tendencia más o menos genérica y latente en toda mujer a mostrarse deseosa de atraer al hombre, sino lo que se singulariza por su actitud activa, al tomar la iniciativa en el amor».[7]

La mirada es, por tanto, uno de los medios de seducción, es el umbral que divide y une la dominación de lo público y lo privado que expresa la soledad de la mujer. Y como vemos en muchos romances, la dama siempre está mirando por la ventana, por el balcón, desde la puerta, en el jardín, lo que refleja su soledad: «la seductora Melisenda, desde el palacio» (*Conde Ayuelos*, MP, p. 387).

Pero hay otros momentos en que la mirada se hace eco de una pasión amorosa, lo que implica la belleza de la mujer: «Yo me era mora moraima / Morilla de un bel catar» (DS, p. 142). «Bel catar» se refiere a un bello mirar, haciendo referencia a su hermosura, pero la mirada era una injuria, una transgresión del orden social (*La doncella guerrera*, *La esposa infiel*).

La mala mujer es la que se muestra, la que mira, la que expone su cuerpo; la sola mirada es una injuria: «Conoceránte en los pechos / que asoman por el jubón, / cono-

---

[4] DI STEFFANO, Giussepe, *Romancero*, Madrid, Taurus, 1993, p. 202. En adelante, DS.

[5] MURIEL TAPIA, Mª Cruz, *Antifeminismo y subestimación de mujer en la literatura medieval castellana*, Cáceres, Guadiloba, 1991, p. 105.

[6] DÉBAX, Michelle, *Romancero*, Madrid, Alhambra, 1982, p. 408. En adelante, MD.

[7] GONZALEZ TROYANO, Alberto, «Algunos rasgos del arquetipo de la mujer seductora en el romancero tradicional andaluz», en *El Romancero. Tradición y pervivencia a fines del siglo XX*, Cádiz, Fundación Machado, 1989, p. 549.

ceránte en los pies, / que muy menuditos son» (*La doncella guerrera*). Destacar en este romance la insistencia en el disfraz de la doncella para ocultar su feminidad.

El motivo de que una mujer se vistiera de hombre en la Edad Media tiene sus antecedentes literarios en las amazonas de la antigüedad, cuentos orientales y libros de caballeras,[8] y no es sólo una figura disgresora para el público de la Edad Media; el mismo disfraz fabricaba el enredo, pero puede tratarse de que sólo el que sean solteras ofendidas o deshonradas que van a recuperar su honor justifica el uso del disfraz.

Mediante la alabanza de la mirada se alaba toda la belleza de la mujer. La mujer es descrita y llamada como «Bella» y como «linda»: *La bella malmaridada* (DS, p.185).

> Se puede ser bella (italianismo referido a las cualidades espirituales como la honestidad, gentileza) y poco hermosa (belleza física), se puede ser hermosa y no bella. Si linda acarrea la connotación de legítima, en una acepción jurídico-arcaizante, se puede ser bastarda y no-virgen sin ser bella pero hermosa. La hermosura de cara, la dote y la virginidad eran los tres valores fundamentales del bien casar.[9]

Mostrar la fealdad es por tanto uno de los recursos para injuriar a la mujer, y el color de la piel forma parte de esta descripción negativa, recurso que encontramos también en las cántigas de escarnio. Esta fórmula sigue de cerca el conocido «Nigra sum, sed formosa» del *Cantar de los Cantares*, utilizando el color oscuro de la piel con sutileza para manifestar una primera experiencia amorosa:[10] «Margarita mudadita de color» (*La esposa infiel).* Pero el hecho de que lo encontremos referido al hombre también indica que se trata de una alusión a lo morisco: «Más negras tengo mis carnes/ Que un tiznado carbón» *(La Blanca niña,* DS, p. 187*).* Las moras eran «presas» sexuales muy codiciadas. Estas conquistas sexuales por parte de los cristianos suponía simbólicamente la conquista territorial en los poemas fronterizos (*Romance de la morilla burlada*).[11]

Se les podría atribuir a las cortesanas la actitud seductora más poderosa (*Romance de Landarico, Doña Blanca*). Estas mujeres aparecen en un ambiente cortesano en el que el hombre que responde a sus intenciones pertenece a un rango social más bajo (*Gerineldo,* DS, p. 173; *La dama y el pastor,* MD, p. 395). Sitúa por tanto a la mujer

---

[8] BRAVO VILLASANTE, Carmen, *La mujer vestida de hombre en el teatro español (siglos XVI-XVII)*, Madrid, Revista de Occidente, 1955, p. 32.

[9] GOTOR, J.D., «Dos bellas, bien y malmaridadas italo-españolas (apuntes para la historia de una glosa)», en *Dialogo, Studi in nonore di Lore Terracino*, Roma, Bulzoni, 1990, p. 261.

[10] LORENZO GRADIN, Pilar, *Breve historia feminista de la literatura española*, Puerto Rico, Universidad de Puerto Rico-Anthropos, 1995, p. 68.

[11] MIRRER, Louise, *Women, Jew and Muslim in the text of Reconquest Castile*, Michigan, University of Michigan Press, 1996, p. 59.

en un plano social más privilegiado y de esta forma se hacen posibles las transgresiones.

El honor femenino es, ante todo, la castidad. La fama, honra o prestigio social de la mujer y el marido o padre depende en gran parte de su conducta sexual. En el significado del término castidad los moralistas establecían una jerarquía de tres grados: la plena práctica de la virgen, la deficiente de la casada y la, en cierto modo, recuperable plenitud de la viuda. Estaba asentado el principio de que la castidad de la «maridada» era la más baja, como consta en *El espéculo de los legos.*

Las puertas cerradas simbolizan el enclaustramiento para garantizar la castidad y el papel pasivo al que están sometidas, pero no es como en las crónicas descritas en su papel de espectadoras. En los romances el hecho de que las mujeres aparezcan siempre esperando al marido o al amante, denota el papel pasivo al que están sometidas, pero a lo largo del Romancero hay casos en los que la mujer es activa, toma la iniciativa, pero siempre con límites, ella es la que está pendiente de la puerta, simbolismo que entraña el apetito sexual: «ábreme las puertas» (*La esposa infiel*, MP), «he perdido la llave de tu claro comedor». Parece que es una clara muestra de infidelidad: la llave nos da la clave de que su castidad ha sido quebrantada (*Romance de Marquillos,* DS, p.197). La corrupción de la mujer va asociada en los tratados morales a la pérdida de la virginidad. Al perderla se la tilda de corrupta sea cual fuere su estado. El secreto femenino, unido al engaño, está muy presente en los textos medievales; parece que la mujer goza de un amplio margen de maniobra psicológica que facilita y propicia la ignorancia del varón, relegado a la condición de víctima.

El adulterio es, ante todo, un pecado, sin duda especial, dadas sus tremendas repercusiones públicas: a él iba vinculada, de manera extraordinaria, la honra, un atributo social. Según Mª Cruz Muriel «la mujer, cuando comete adulterio, desciende en la mentalidad de sus contemporáneos a la categoría de comunal». Así es ya mujer de más de uno o de todos, más bien de muchos. A todos alude ese término de significado plural, aunque la transgresión de la fidelidad la realizará sólo con un hombre: esta idea la fundamenta en el texto de las Siete Partidas.[12]

Al tema de los engaños de las mujeres se dedica en parte en el *Sendebar.* Las mujeres se representan como engañadoras por naturaleza debido fundamentalmente a su tendencia de lujuria. Por ello y para mantener secretas sus relaciones adulterinas, las mujeres agudizarán su ingenio y engañarán sistemáticamente a sus maridos, quienes se convierten en víctimas con frecuencia cómicas.[13] En el *Romance del Conde Alemán*

---

[12] MURIEL TAPIA, *op. cit.*, p. 148.

[13] LACARRA, Mª Eugenia, «Representaciones de mujeres en la literatura española de la Edad Media (escrita en castellano)», en *Breve historia feminista de la literatura española (en lengua castellana). II. La mujeres en la literatura española*, ed. I. Mª Zavala, Barcelona, Anthropos, 1995, pp. 21-68 (p. 66).

(DS, p. 193) vemos el deseo de una madre e hija de promover un castigo sin delatar la culpa auténtica, evitando así la deshonra a la reina y al rey, con una posible tragedia. El adulterio de la madre con el conde alemán es un secreto que la hija conoce y que esconde mintiendo a su padre

El castigo de la mujer adúltera se describe mediante injurias a ésta; así lo vemos en el romance de *Bernal francés* (MP, p. 70). El falso amante, una vez que se identifica a su esposa, le anuncia el moral castigo que va a aplicarle, y lo hace utilizando el eufemismo «regalo de mi vuelta», que explica ser un lujoso vestido y adornos, cargado de evocaciones de sangre: «la fina grana», «el forro carmesí», «la gargantilla encarnada». La ira, cruel e incontenida, discurre por un cauce verbal que acabará desembocando en acción, una injuria contra la mujer y para la defensa del prestigio masculino que hace necesario recurrir a amenazas y anuncios de venganzas. La sangre es la metáfora de la honra del linaje, identificada dualmente con la sangre femenina, para el hombre medieval la función de la sangre menstrual de la mujer fértil es la de nutrir al embrión, pero en estos momentos de injurias a la mujer, esta sangre es un fenómeno de expurgación que se refiere a un registro de imperfección y veneno. Sin embargo, el esperma es positivo, es la sangre más pura del hombre, porque es la sangre del linaje. Las mujeres llevan en el cuerpo la honra de los hombres mediante la castidad, pero la relación sangre/honra se reconoce en la intimidad del cuerpo masculino.

Pero el castigo también es expresado mediante la muerte de la mujer: Michell Debax y Barbara Fernández hacen una interpretación muy acertada y la vez curiosa, sobre los paradigmas día/noche – fuego/agua,[14] que expresan la transgresión a niveles simbólicos, con un trasfondo de muerte.

Estas observan como la unión amorosa se produce siempre a la luz del día, teniendo como fondo luz natural, que podría simbolizar la vida. La luz simboliza a la vez la mujer; el fuego, los atributos de la mujer. La noche simboliza la muerte y los amantes para la unión utilizan luz artificial: «antorcha o candil»; cuando el marido aparece este candil se apaga. «Matar o apagar el candil» simboliza la muerte que conlleva el adulterio y que le espera a la esposa.

Así los vemos en el poema de *Bernal Francés*: «Elena le abrió la puerta / para acostarlo a dormir / y en quicio de la puerta, / le apagaron el candil». Y en otra versión se repite: «de noche para la cama, / de día para el jardín. / Al tiempo de abrir la puerta / se me ha matado el candil»; simboliza en este caso la transgresión, el ir más allá de las leyes. Incluso en la noche, con el uso de luz artificial, el amante está simbolizando la transgresión del orden natural no sólo de lo humano sino también de la

[14] DEBAX, Michelle y FERNÁNDEZ, Bárbara, «Motivos y figuras en Hero y Leandro», en *El Romancero. Tradición y pervivencia a finales del siglo XX*, Cádiz, Fundación Machado, 1989, p. 71.

naturaleza, y por tanto es transgresión social y literaria. La mujer, violenta y feroz, aparece así para remediar el error ocultándolo. La reivindicación del honor en este caso se hace más propagandística que nunca.

El galanteo amoroso llevará a veces a un trágico final, la muerte. Y, en algunos casos, con simbolismo animal. Lo vemos a través de la formula de «la caza de amor», imagen de la garza frente al halcón y azor. A la rapidez, poder y eficacia de las aves cetreras se opone la belleza y habilidad de la garza, que no siempre resultará herida en esa singular batalla, sino que podrá causar la muerte de amor de aquel que la procura.

La venganza de las mujeres por adulterio de sus maridos o seducción frustrada, tiene como consecuencia la muerte de éstos mediante varios medios: armas o venenos: «prestádme Rico Franco / vuestro cuchillo lugres» (*Romance de rico Franco*).

La lanza, el puñal (incluso la espada) de un caballero, aparte de ser objetos reales, pueden aludir simbólicamente tanto a las cualidades del varón como a la materialización corpórea de su virilidad. Así lo vemos en romances donde la espada simboliza miembro sexual masculino, como en el *Romance de Galiarda* (Margit Frenk). En *La doncella guerrera* se puede conocer a la joven que va disfrazada porque se le cae la espada, prenda masculina claramente alusiva a la virilidad, poder masculino perdido ante la perdida de su espada.

En el romance del veneno de Moriana la mejor arma de Mariana es su astucia —«como discreta»— frente a la ingenuidad de Alonso. Es la mujer mala, peligrosa para el hombre, en forma de bruja. Existía el temor de que la mujer pudiera asumir las prerrogativas masculinas, presentes en la bruja; también el uso de la medicina popular frente a la docta.

El final de muchos romances es de autocompasión y todo está hecho para provocar la lástima hacia el hombre víctima. Este es un caso claro de transgresión femenina o difusión de ideales institucionales, ya que la víctima no es la mujer sino el hombre: vemos un proceso de inversión de papeles, utilizando otro tipo de armas diferentes a las que utiliza el hombre.

En la figura de la envenenadora, la seducción frustrada crea un ambiente de refinada ironía que cubre un trasfondo de perversa mordacidad, (*el veneno de Moriana*, DS, p. 425). Beatriz Gómez Acuña defiende que en el *veneno de Moriana*, ésta no se presenta como hechicera (por las alusiones a la pócima), sino que es figurada como una mujer serpentina. Según esta estudiosa, este poema expone una crítica, comentario o broma de los cantores hacia la creencia masculina de la existencia de la figura mítica de la mujer serpentina.[15]

[15] GOMEZ ACUÑA, Beatriz, «Re-evaluación al mito de la mujer envenadora», en *Actas del VIII congreso Internacional de la Asociación Hispánica de Literatura (Santander, 1999)*, Santander, Consejería de Cultura del Gobierno de Cantabria-AHLM, 2000, p. 819.

El misterio es una de las características que se ha atribuido a los romances. Creo que está relacionado con el misterio que destilaba la vida privada de la mujer y por tanto de su sexualidad. El pésimo concepto que se tenía de la mujer, desde sus ligerezas y veleidades hasta una maldad que degeneraba en perversidad, nos lleva a comprender el grado de desconfianza con que era considerada la mujer. Así se nos presenta en el romancero, donde la intención es ambigua.

La transgresión simbólica —y formulista en algunos casos— conlleva una transgresión social, moral y, sobre todo, femenina. Vemos cómo a veces el hombre se convierte en víctima, achacando de todos los males a la mujer, y presentando a ésta con cierta burla; es una literatura de aviso o propaganda política, con una voz subversiva de un hombre, pero otras veces aflora una voz subversiva femenina: la reivindicativa y libre en la que la víctima que es el hombre se nos presenta cómico. En estos casos el engaño es una forma de ridiculizar al marido: lo vemos en el *Romance de Silvana* y en el *Romance de Delgadina* (MD, pp. 183-184). La transgresión supone desde esta última concepción la reivindicación de la naturaleza real de las mujeres alejadas del silencio y de la pasividad, al contrario de lo que se promulga: la de ser espectadora y débil.

Claro que donde mejor lo vemos es en los textos posteriores a 1605, aunque en fuentes anteriores lo vemos también claramente (*La blanca niña*, *Catalina*, *El conde alemán*). Por tanto, no queda del todo perfilada la intencionalidad de este tipo de romances.

¿A qué se debe que sobrevivan los romances que presentan este tipo de mujer? Creo que se debe a la participación de la mujer en la transmisión de los mismos. El hecho de que la protagonista se apodere de la narración incrementa el *pathos* de la escena y transforma a la culpable en víctima, aunque no salve a la adúltera de su culpa. Según mi opinión, provocaban en el lector-auditorio de los romances una cierta simpatía al transgredir la norma. La respuesta a esta ambigüedad está por tanto en la recepción y transmisión de esta literatura donde la mujer también era activa, ¿tanto como para considerarla co-autora? El misterio del romancero entraña importantes respuestas que están todavía por dilucidar.

Bibliografía

ANAHORY-LIBROWICZ, Oro, «La transgresión femenina», en *Oral Tradition and Hispanic Literature, Essays in honor of Samuel G. Armistead*, Garland, New York/London, 1995.

BRAVO VILLASANTE, Carmen, *La mujer vestida de hombre en el teatro español (siglos XVI-XVII)*, Madrid, Revista de Occidente, 1955, p. 32.

DÉBAX, Michelle, *Romancero*, Madrid, Alhambra, 1982.

—— y FERNÁNDEZ, Bárbara, «Motivos y figuras en Hero y Leandro», en *El Romancero. Tradición y pervivencia a finales del siglo XX*, Cádiz, Fundación Machado, 1989.

DI STEFFANO, Giussepe, *Romancero*, Madrid, Taurus, 1993.

GOMEZ ACUÑA, Beatriz, «Re-evaluación al mito de la mujer envenadora», en *Actas del VIII congreso Internacional de la Asociación Hispánica de Literatura (Santander, 1999)*, Santander, Consejería de Cultura del Gobierno de Cantabria-AHLM, 2000.

GONZALEZ TROYANO, Alberto, «Algunos rasgos del arquetipo de la mujer seductora en el romancero tradicional andaluz», en *El Romancero. Tradición y pervivencia a fines del siglo XX*, Cádiz, Fundación Machado, 1989.

GOTOR, J.D., «Dos bellas, bien y malmaridadas italo-españolas (apuntes para la historia de una glosa)», en *Dialogo, Studi in nonore di Lore Terracino*, Roma, Bulzoni, 1990.

HOUSE WEBBER, Ruth, «Hacia un análisis de los personajes romancísticos», en *El Romancero. Tradición y pervivencia a fines del siglo XX*, Cádiz, Fundación Machado, 1989.

LACARRA, Mª Eugenia, «Representaciones de mujeres en la literatura española de la Edad Media (escrita en castellano)», en *Breve historia feminista de la literatura española (en lengua castellana). II. La mujeres en la literatura española*, ed. de I. Mª Zavala, Barcelona, Anthropos, 1995, pp. 21-68.

LORENZO GRADIN, Pilar, *Breve historia feminista de la literatura española*, Puerto Rico, Universidad de Puerto Rico-Anthropos, 1995.

MIRRER, Louise, *Women, Jew and Muslim in the text of Reconquest Castile*, Michigan, University of Michigan Press, 1996.

MURIEL TAPIA, Mª Cruz, *Antifeminismo y subestimación de mujer en la literatura medieval castellana*, Cáceres, Guadiloba, 1991.

PIDAL, Menéndez, *Estudios sobre el romancero*, Madrid, Espasa Calpe, 1973.

DOS MODELOS DE *VIRGO BELLATRIX* EN LA *TERCERA Y QUARTA PARTE DEL BELIANÍS DE GRECIA*: LA PRINCESA HEMILIANA Y LA REINA CENOBIA

LAURA GALLEGO GARCÍA
UNIVERSIDAD DE VALENCIA

El motivo de la mujer guerrera o *virgo bellatrix* se halla presente en muchos relatos folklóricos, desde la Mulan china, popularizada en nuestros días por la compañía Disney, hasta Juana de Arco o el conocido romance castellano de la doncella guerrera.[1] Son mujeres que se visten de hombres para llevar a cabo tareas bélicas o caballerescas típicamente masculinas, que culminan con la misma eficacia que un varón.

Los libros de caballerías están poblados de mujeres que toman las armas.[2] Al hablar de mujeres guerreras en el género, Mª Carmen Marín Pina distingue entre dos modelos de personaje:[3]

En primer lugar, podemos hablar de la doncella guerrera. Se trata de una joven cristiana, casi siempre de noble cuna, que toma las armas en un momento determinado de su vida para resolver una cuestión accidental. Una vez solucionado el entuerto, la doncella abandona las armas y regresa a sus quehaceres típicamente domésticos. Marín Pina señala los antecedentes artúricos del personaje en el *Libro de Silence*, de Heldris de Cornualles (hacia 1270), donde la protagonista debe ocultar su condición femenina y luchar como un caballero para defender su reino. Se va creando así, poco a poco, un nuevo modelo femenino, el de la mujer caballero, caracterizada por las virtudes de la *fortitudo*, la *sapientia* y la *pulchritudo*.

El segundo modelo es el de la amazona, que pertenece a un pueblo de mujeres guerreras y, por tanto, se ha educado desde niña en el manejo de las armas. Casi siempre se trata de personajes paganos, y en muchas ocasiones son duramente derrotadas y castigadas por atreverse a desempeñar el papel de un hombre.

---

[1] Paloma Díaz-Mas recoge una versión en su edición del *Romancero* (1994); el romance relata la historia de un caballero anciano que sólo tiene hijas; una de ellas se ofrece a ir en su lugar a la guerra «en hábitos de varón» y, una vez en el ejército, el príncipe se enamora de ella. Aconsejado por su madre, somete a la doncella a una serie de pruebas para comprobar si es hombre o mujer; ella las supera todas excepto la tercera, al no querer desnudarse para bañarse en el mar (pp. 359-61).

[2] También ALONSO ASENJO, Julio, «Dos mujeres de armas tomar en la *Fabella Aenaria* de Palmireno», en *Edad de Oro*, XVI, 1997, pp.29-52, analiza dos personajes que se ajustan al modelo de *virgo bellatrix* en la *Fabella Aenaria* de Lorenzo Palmireno.

[3] MARÍN PINA, Mª Carmen, «Aproximación al tema de la virgo bellatrix en los libros de caballerías españoles», en *Criticón*, 45, 1989, pp. 81-94.

En la literatura caballeresca encontramos múltiples ejemplos de los dos modelos, lo cual nos indica la importancia del público femenino de este tipo de obras.

La *Hystoria del magnánimo, valiente e inuencible cauallero don Belianís de Grecia* (Burgos, Martín Muñoz, 1547) fue uno de los libros de caballerías más influyentes del siglo XVI, reeditándose en diversas ocasiones y gozando de un notable éxito comercial; treinta años después de su aparición se publicó la *Tercera y quarta parte* (Burgos, Pedro de Santillana, 1578), pero para entonces su autor, Jerónimo Fernández, ya había fallecido y no pudo continuar la novela, que acaba de forma abrupta, en mitad de un episodio importante.

Es en esta *Tercera y Quarta Parte* donde encontramos a dos mujeres guerreras cuyas características se corresponden a los dos modelos citados.

La princesa Hermiliana de Francia es uno de los personajes más interesantes de la novela. Desde su aparición en el Libro I hasta su conversación con Marte en el Libro III, Hermiliana no presentaba características especiales que la diferenciasen de otras doncellas modélicas del relato, como Florisbella, Sirena o Policena. Sin embargo, durante la prueba del Castillo de la Sabia Medea, en la que los héroes deben rescatar a un grupo de princesas secuestradas, Hermiliana, que se encuentra entre estas, no se conforma con contemplar el esfuerzo de los caballeros, sino que tiene el coraje de presentarse ante Marte, el fiero señor de la guerra, y suplicar clemencia para su padre y para su tío, que han caído derrotados. Impresionado por su valor, Marte decide armarla caballero:

> entonces prestamente, sin ver persona alguna de la suerte que aquello fuesse hecho, se halló la gentil Hermeliana desnuda de los feminiles adereços, bestida de ricas calças y jubón, y en el throno fue armada de unas ricas y resplandecientes armas blancas […] y poniéndose de rodillas, el valeroso Marte se quitó su tan estimada y primera espada, ciñiéndosela al lado yzquierdo, le dio un golpe con ella en el hombro y la valerosa dama se la tornó a quitar, rescibiéndola de la mano de Iuno; entonces Marte la abraçó y besó en el carrillo, diziendo que tuviesse por cierto que sería tan abentajada en las armas para con los cavalleros quanto lo era con las damas en hermosura. (fol. 60rº)

A partir de ahora, Hermiliana se comportará como un caballero más.

La mujer caballero no ha recibido una formación guerrera, sino que toma las armas para solucionar alguna cuestión concreta. En el caso de Hermiliana, se trata de recuperar el amor de su caballero, don Clarineo. Es habitual en la literatura del Siglo de Oro que una mujer se vista de hombre para recuperar el amor de su prometido, que la ha abandonado. Cervantes reflejó esta situación en la Dorotea quijotesca, pero fue la comedia del siglo XVII la que más explotó este recurso, fundamental para el desarrollo del enredo. El mismo Calderón, consciente de lo exitoso del motivo, lo introdujo en *La vida es sueño* en la figura de Rosaura, para contentar a un amplio sector

del público que estaba, sin duda, acostumbrado a este tipo de lances. En la *Tercera y quarta parte* también encontramos, además de Hermiliana, el personaje de Primaflor que, enamorada de Belflorán, que la ha rechazado, se disfraza de escudero para poder estar junto a él sin que éste lo sepa. Algo parecido hace la doncella Gradafilea del *Amadís de Grecia* (1530).

Tras conocer a la bella Rosaliana, don Clarineo se había olvidado por completo de sus amores con Hermiliana, que lo esperaba inútilmente en el castillo de la sabia Medea.[4] De modo que, una vez recibidas las armas, Hermiliana parte en busca de su amado, sin conocer todavía su traición. Por el camino, conoce al desventurado Gloridiano, un caballero de escasa valía que está a punto de perder a su amada Roselia, cortejada por el soberbio Polinéstor. Hermiliana se ofrece a acometer la batalla por él, ocultando su rostro bajo las armas de Gloridiano. La doncella vence en la batalla y el padre de Roselia hace que las dos se casen allí mismo, ignorando no sólo que el caballero no es Gloridiano, sino, además, que se trata de una mujer.[5] Por la noche Roselia, que sabe que su nuevo esposo no es Gloridiano, pero que desconoce todavía su condición femenina, trata de ver su rostro mientras duerme y queda admirada de su belleza:

> y si fuera libre creo le diera en el coraçón nuevos pensamientos; y desseando ver del todo sus lindos pechos, de los quales algún tanto tenía descubierto, levantó de sobre ellos la ropa, con lo qual fue más espantada, conociendo que doncella y no cavallero fuesse, y elebóse tanto en mirarla, estando casi fuera de sentido, que sin ver lo que hazía sobre sus pechos cayó una gota de cera ardiendo, que a la princesa con un ¡ay! sobresaltado hizo recordar. (fol. 89vº)

Esta recreación del mito de Eros y Psique no tiene, sin embargo, consecuencias desastrosas para las doncellas. Al contrario: Roselia queda mucho más tranquila, sabiendo ahora que su matrimonio con Hermiliana no es válido, ya que ella es una mujer.

En esta aventura, Hermiliana ha demostrado ser superior a dos caballeros varones: Gloridiano, que ni siquiera se atrevía a cometer la lucha, y, sobre todo, Polinéstor, a quien ha derrotado sin muchos problemas; pero ahora, la princesa de Francia probará su valía ante su infiel amante.

---

[4] Don Clarineo contrasta vivamente con sus hermanos, don Belianís de Grecia y don Lucidaner de Tesalia, porque ejemplifica el modelo de caballero infiel. Tras reconocer su error, deberá reparar su falta permaneciendo varios años en una isla desierta, lo cual funciona como una especie de penitencia autoimpuesta, purifica su espíritu y lo hace de nuevo digno de regresar junto a su amada. Es similar a la penitencia de Amadís en la Peña Pobre, con la diferencia de que Amadís no era culpable de deslealtad, y don Clarineo sí.

[5] Marín Pina (*art. cit.*) apunta que este motivo está presente también en la épica francesa, donde hay varios casos de doncellas guerreras obligadas a casarse con otras mujeres porque se las confunde con hombres.

Cuando llega a Bohemia, Hermiliana encuentra a don Clarineo viviendo un amor clandestino junto a Rosaliana y recuperándose de las heridas que recibió al tratar de superar, sin éxito, la mágica Aventura del Valle Desastrado. Sin darse a conocer, Hermiliana, dolida, emprende la aventura y logra llevarla a cabo, venciendo donde don Clarineo había sido derrotado. La aventura estaba destinada a ella: un padrón en la entrada del valle anunciaba que sólo «la herida obeja buelta en cruda leona» podría superarla. Por si el lector lo dudaba todavía, con este detalle el autor coloca a Hermiliana en el panteón de héroes de la novela.

No contenta con ello, esa misma noche salva a don Clarineo de ser asesinado por un celoso pretendiente de Rosaliana cuando trataba de entrar a hurtadillas en su habitación. La situación es realmente humillante para don Clarineo, sobre todo cuando descubre que su misterioso salvador es la mujer a la que había abandonado para iniciar su romance con Rosaliana. Hermiliana parece darse cuenta de esto también. Su búsqueda ha finalizado, pero el objeto de sus desvelos no se merecía tantas molestias. Pese a que don Clarineo le pide humildemente perdón, ella no acepta sus disculpas y lo abandona. En esta ocasión será él quien parta en busca de Hermiliana —abandonando, esta vez, a Rosaliana, que está ya embarazada— y, por el camino, una tormenta lo arrojará a las costas de una isla desierta, donde habitará durante muchos años, con la única compañía de una leona y sus cachorros.[6]

La búsqueda de Hermiliana ha terminado, pero no sus aventuras. Si bien las doncellas guerreras suelen tomar las armas para resolver un asunto concreto y luego vuelven a sus quehaceres femeninos, Hermiliana es en este sentido una excepción. Durante el periodo de penitencia de don Clarineo, que dura varios años, Hermiliana se ha convertido en un caballero andante que, al igual que don Belianís y sus compañeros, recorre el mundo en busca de aventuras. Ni siquiera abandona su condición caballeresca cuando, finalmente, se reencuentra y reconcilia con don Clarineo y ambos contraen matrimonio. La encontraremos de nuevo entre doncellas, pero siempre dispuesta a armarse al menor signo de peligro y participando junto a su esposo, en plano de igualdad, en la guerra de Constantinopla. Demuestra esta disponibilidad, por ejemplo, durante la investidura de Belflorán, a la que asiste vestida como corresponde a su condición de dama de alta guisa; sin embargo, cuando el gigante Furibundo y los suyos interrumpen la ceremonia atacando por sorpresa, «tomando su yelmo, dexando las ropas que encima traýa, quedó qual era menester» (fol. 153rº), tras lo cual participa activamente en la batalla.

[6] Nuevamente encontramos el motivo del león manso, tan apreciado por los autores de literatura caballeresca; don Clarineo regresará a la civilización escoltado por sus leones, recreando así la figura del Yvain de Chrétien de Troyes, llamado *El Caballero del León* debido a la naturaleza de su fiel acompañante.

Hermiliana se ha ganado por derecho un puesto entre los caballeros de su tiempo. Ha demostrado su valía en conflictos bélicos, en aventuras cortesanas y sobrenaturales como la del Valle Desastrado y en batallas judiciales. Pero, ante todo, ha testimoniado su inquebrantable fidelidad amorosa, que la ha colocado por encima de su desleal compañero y la ha hecho digna de figurar entre los mejores caballeros del mundo.

El otro personaje femenino que vamos a comentar es la reina Cenobia, señora de las amazonas. Cenobia acude con su armada en ayuda de Claristea durante la guerra de Constantinopla. Según se cuenta en la novela, Cenobia desciende de Acontea, princesa de Tracia, que fue abandonada y traicionada, junto con un buen grupo de mujeres de su reino, por sus amantes, a los que habían seguido lejos de su hogar. Solas y perdidas en una tierra extraña, aquellas mujeres habían fundado el reino de las Amazonas y habían aprendido a subsistir sin varones. Desde entonces, se consideran en la obligación de ir a defender a cualquier dama agraviada. Claristea de Alemania, que ha proclamado a los cuatro vientos que fue engañada por don Belianís, promueve una guerra contra el héroe y sus amigos y, naturalmente, Cenobia y sus amazonas se unen a ella.

Pero a la primera de cambio, Cenobia es derrotada por el Caballero Sin Amor, y se enamora de él, sin saber que se trata de Belflorán de Grecia, el hijo del héroe y su enemigo en la guerra. Días después descubre su identidad, pero esto no enfría sus sentimientos por él, y más adelante lo acompañará a defender la ciudad de Nicoxian, ocultando su rostro bajo el yelmo de un caballero desconocido. Participa también en justas y batallas judiciales, y tiene un sobrenombre que oculta su identidad, como cualquier caballero que se precie. Pero, a pesar de su fama de diestra guerrera, lo cierto es que Cenobia apenas consigue vencer en ningún combate cuando lucha contra caballeros varones.

Tiempo más tarde, la reina bebe en una fuente encantada y se enamora de Armesildo, el mejor amigo del héroe, que se había quedado prendado de ella mucho tiempo atrás, nada más verla.

La historia de Cenobia parece estar inspirada en un episodio de la saga del *Amadís de Gaula*, relacionado con Esplandián. En las *Sergas* se nos habla de Calafia, la reina de California y señora de las amazonas, que participa en torneos y aventuras igual que cualquier caballero. Se enamora de Esplandián, pero acaba casándose con el amigo del héroe y convirtiéndose al cristianismo.

Esto no es casual. El protagonista de la novela de caballerías jamás contraerá matrimonio con una mujer que se salga de los cánones establecidos. Su dama siempre es una princesa de alta guisa que destaca por su hermosura, su honestidad y su discreción. Amazonas, magas o gigantas que se enamoren de él verán sus aspiraciones condenadas al fracaso, obteniendo, como mucho, una relación breve y ocasional, o conformándose con el matrimonio con uno de sus amigos.

Las doncellas guerreras ocultan su sexo bajo la armadura, pero las amazonas no tienen por qué hacerlo. Ellas son guerreras por naturaleza, no por necesidad. Sin embargo, los autores de libros caballerescos humanizan el mito, otorgándole un tratamiento cortés y acentuando los rasgos femeninos de la amazona.[7]

A pesar de todo, Hermiliana es indudablemente mejor caballero que Cenobia, que pierde todos sus combates incluso cuando sus contrincantes le dan ventaja. Hermiliana, sin embargo, no puede ser derrotada. La razón es simple: Cenobia pertenece a un pueblo de mujeres guerreras, pero una mujer, por sí misma, no puede superar a un hombre en tareas caballerescas, y menos si no tiene a Dios de su parte. En cambio, Hermiliana recibió algo más que la orden de caballería en el Castillo de la Sabia Medea: fue investida por el propio Marte, quien le otorgó, sin duda, habilidades guerreras especiales y la puso bajo su protección; sin olvidar el hecho de que Hermiliana, como princesa cristiana y modelo de bondad, fidelidad y rectitud, lucha siempre por la justicia y la verdad.

Bibliografía

ALONSO ASENJO, Julio, «Dos mujeres de armas tomar en la *Fabella Aenaria* de Palmireno», en *Edad de Oro*, XVI, 1997, pp.29-52.

BOGNOLO, Anna, *La finzione rinnovata: meraviglioso, corte e avventura nel romanzo cavalleresco del primo cinquecento spagnolo*, Pisa, ETS, 1997.

CACHO BLECUA, Juan Manuel, «La iniciación caballeresca en el *Amadís de Gaula*», en *Evolución narrativa e ideológica de la literatura caballeresca*, Ed. Mª Eugenia Lacarra, Bilbao, Universidad del País Vasco, 1991, pp. 59-80.

FERNÁNDEZ, Jerónimo, *Hystoria del magnánimo, valiente e inuencible cauallero don Belianís de Grecia*, 2 vols., ed. de Lilia E. F. Orduna, Kassel, Reichenberger, 1997.

HARO CORTÉS, Marta, «La mujer en la aventura caballeresca: dueñas y doncellas en el *Amadís de Gaula*», en *Literatura de caballerías y orígenes de la novela*, ed. de Rafael Beltrán, Valencia, Universitat de València, 1998, pp. 181-218.

LASPUERTAS SARVISÉ, Carmen, *Amadís de Grecia (Guía de lectura)*, Alcalá de Henares, Centro de Estudios Cervantinos, 2000.

MARÍN PINA, Mª Carmen, «Aproximación al tema de la *virgo bellatrix* en los libros de caballerías españoles», en *Criticón*, 45, 1989, pp. 81-94.

Romancero, ed. de Paloma Díaz-Mas, Barcelona, Crítica, 1991.

[7] MARÍN PINA, *art. cit.*, p. 84.

ROUBAUD, Sylvia, «Calas en la narrativa caballeresca renacentista: *Belianís de Grecia* y *Clarián de Landanís*», en *La invención de la novela (Seminario Hispano-Francés organizado por la Casa de Velázquez, Madrid, noviembre 1992-junio 1993)*, estudios reunidos por Jean Canavaggio, Madrid, Casa de Velázquez, 1999, pp. 49-84.

——, *Le roman de chevalerie en Espagne. Entre Arthur et Don Quichotte*, París, Honoré Champion, 2000.

SALES DASÍ, Emilio, *Sergas de Esplandián (Guía de lectura)*, Alcalá de Henares, Centro de Estudios Cervantinos, 1999.

TROYES, Chrétien de, *El Caballero del León*, trad. de Isabel de Riquer, Madrid, Alianza, 1989.

DIEGO DE VALERA EN EL REINADO DE JUAN II DE CASTILLA: LOS PRIMEROS AÑOS EN LA CORTE*

CRISTINA MOYA GARCÍA
UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID

Diego de Valera, prosista y poeta del siglo XV, es uno de los escritores más fecundos y prolijos de esta centuria y, sin duda, uno de los personajes más fascinantes y atractivos de su época. Nacido en Cuenca en 1412,[1] tuvo una larga vida, en la que fue testigo de excepción de los reinados de Juan II de Castilla, de Enrique IV y de parte del de los Reyes Católicos.

En este trabajo queremos analizar la primera etapa del escritor en la corte del rey don Juan, desde su llegada (1427) hasta el momento de su primer viaje (1437).

1. *La llegada a la Corte.*

Diego de Valera entró al servicio de Juan II como doncel[2] cuando tenía quince años.[3] No sabemos la impresión que causó el soberano al joven Valera, aunque su autoridad real era cuestionada y disputada por distintos frentes nobiliarios. En este año de 1427 la situación en Castilla estaba bastante revuelta.[4] Hubo enfrentamientos entre los distintos bandos en Valladolid y Zamora, «que para ser sometidos exigieron la presencia del monarca»,[5] y tensiones entre los grandes del reino. En estos enfrenta-

* Este trabajo se enmarca dentro del proyecto de investigación del Ministerio de Ciencia y Tecnología BFF. 2000-0700. Agradezco al profesor Nicasio Salvador Miguel y al profesor Santiago López-Ríos su valiosísima ayuda en mi investigación y sus observaciones a este estudio.

[1] *Cf.* VALERA, Diego de, *Crónica Abreviada de España*, BNM I-1731, fol. Y_6 *v*.

[2] Los donceles pertenecían a la orden de los donceles. La primera noticia sobre ellos se encuentra en la *Crónica del Rey Don Alfonso Onceno* (Madrid, Biblioteca de Autores Españoles, 1953, p. 352).

[3] Cf. VALERA, *Crónica Abreviada...*, fol. X_{II} *r*.

[4] Véase *Crónica de Juan II*, ed. de Cayetano Rossell, Madrid, Biblioteca de Autores Españoles, [1877] 1953, cap. Primero-XI, pp. 438-443.

[5] SUÁREZ FERNÁNDEZ, Luis, *Nobleza y Monarquía, puntos de vista sobre la historia castellana del siglo XV*, Valladolid, Estudios y Documentos, Cuadernos de Historia Medieval, 1959, p. 95 (hay otra edición de esta obra de 1975 en la que introducen algunas modificaciones).

mientos, los protagonistas principales eran los Infantes de Aragón, cuyo origen y ascendencia es «netamente castellano»,[6] y Álvaro de Luna, favorito de Juan II.

El ambiente, según indica la *Crónica de Juan II*, era muy tenso, «tantas eran las sospechas, que los unos de los otros no se confiaban, e apenas se hallaba lugar donde el Rey estuviese que los de su Corte lo hubiesen por seguro».[7]

Castilla, sumida en una serie de luchas y enfrentamientos, se convirtió en un reino fragmentado con un gran vacío de poder regio. En septiembre de ese año, ante la confusión política reinante, se nombró una comisión arbitral, cuyo fallo consistió en decretar el destierro de la corte, por un año y medio, del condestable D. Álvaro de Luna.[8] De momento, los Infantes de Aragón son los vencedores, aunque su triunfo será efímero. Los propios Infantes, ante el cariz que tomaban los acontecimientos políticos, deciden, en enero de 1428, invitar a Álvaro de Luna a que regrese a la corte, donde «todos le fizieron muy alegre e graçioso resçebimiento, e todos grandes e pequeños se alegraban con su venida».[9]

Sin duda, Valera, a pesar de sus pocos años, percibió esta situación y comprendió la necesidad de tener un monarca autoritario, capaz de controlar a la nobleza y de mantener unido el reino. Por eso, años después, el conquense se sentirá tan esperanzado con los Reyes Católicos. Sin embargo, a pesar de su debilidad, Juan II es una figura respetada por Valera,[10] aunque el respeto que siente el escritor por su Rey no le impedirá, años después, enviarle unas cartas,[11] sumamente duras y atrevidas para la época, con las que el autor de la *Valeriana* sólo quiso comportarse como un buen súbdito y recordarle a Juan II sus obligaciones como soberano.

El escritor consideraba que el Rey era fundamental para mantener la estabilidad del reino. Si el país no estaba bien gobernado por el monarca, todo iría mal en sus estados. Valera escribirá en el *Doctrinal de Príncipes*:

---

[6] BENITO RUANO, Eloy, *Los Infantes de Aragón*, Madrid, Real Academia de la Historia, 2002 [1952], p. 15.

[7] *Crónica de Juan II*, cap. III, p. 439*b*.

[8] VALDEÓN BARUQUE, Julio, «Las cortes de Castilla y las luchas políticas del siglo XV (1419-1430)», EN *Anuario de Estudios Medievales*, 3, 1966, pp. 293-327 (p. 320).

[9] *Crónica de don Álvaro de Luna*, ed. de Juan de Mata Carriazo, Madrid, Espasa-Calpe, 1940, p. 68.

[10] El autor le dedicará algunas de sus obras, cosa que no sucederá con Enrique IV.

[11] César Real de la Riva considera que estas epístolas son «verdaderos documentos públicos a veces por la oportunidad y trascendencia con que fueron escritas, no superadas por ninguna otra obra del siglo XV, de cuya centuria constituyen una síntesis o abreviación histórica, realmente impar» («Un mentor del siglo XV, Diego de Valera y sus epístolas», en *Revista de Literatura*, XX, 39-40, 1961, pp. 279-305 [pp. 279-28]).

> Ca el rey, con su reino es como un cuerpo humano, cuya cabeça es él; e así, como todos los mienbros se esfuerçan a defender e anparar la cabeça, así ella debe trabajar de regir e governar e ayudar los mienbros, dellos mucho se doliendo, quando de nescesidat son de cortar. Porque, así como se corta un mienbro mortificado porque todo el cuerpo no muera, así son de cortar aquellos de quien no ay esperança de emienda, porque los buenos bivan en pas e los incorregibles sean castigados.[12]

El cronista achacará gran parte de los males de Castilla a Álvaro de Luna. La aversión que sintió Diego de Valera por este personaje, sobre todo en la última etapa de la vida del favorito de Juan II, queda plasmada en distintos pasajes de algunas obras del conquense.[13]

Sin embargo, a pesar de la caótica situación política que se vivía en el reino, cuando Valera entró al servicio de Juan II, la corte de este monarca era un lugar propicio para el desarrollo de las letras. El mismo Rey fue un gran estudioso, y Valera siempre alabó el afán erudito del soberano. Al llegar a la corte, el joven castellano se encontró con un lugar favorable para iniciarse en la escritura, ya que «el carácter culto de la corte regia estimuló, sin lugar a dudas, el saber y la bibliofilia de muchos aristócratas, dentro de ese afán por imitar al monarca en todos los órdenes».[14]

Era costumbre que los hijos de los nobles se educaran en la corte real y, presumiblemente, a su lado también serían instruidos los donceles. Jeremy Lawrence explica:

> No se sabe mucho acerca de esta educación. Cartagena nos dice que abarcaba los «rudimenta artium liberalium» —o sea, la enseñanza del latín y el *trivium*—, los cuales distingue de los «actus palatini» —caza, juegos, torneos, y otras ocupaciones del joven «doncel»—. También nos habla de una *domus scolastica*, «escuela», pero esto no puede significar un edificio permanente, puesto que la corte castellana en aquel entonces se trasladaba de lugar constantemente.[15]

Cuando llega a la corte, el futuro cronista tiene ya quince años y su formación, supervisada por su padre, Alfonso Chirino, o por los Valera,[16] sus parientes mater-

---

[12] VALERA, Diego de, *Doctrinal de Príncipes*, en *Prosistas castellanos del siglo XV*, I, ed. Mario Penna, Madrid, Biblioteca de Autores Españoles, 1959, p. 187.

[13] Véase sobre todo el último capítulo de su *Crónica Abreviada de España*, dedicado al reinado de Juan II de Castilla.

[14] BECEIRO PITA, Isabel, «Educación y cultura en la nobleza (siglos XIII-XV)», en *Anuario de Estudios Medievales*, 21, 1991, pp. 571-589 (p. 573).

[15] LAWRANCE, Jeremy, *Un tratado de Alonso de Cartagena sobre la educación y los estudios literarios*, Barcelona, Universidad Autónoma de Barcelona, 1979, p. 37, nota 24.

[16] *Cf.* AMASUNO SÁRRAGA, Marcelino, *Alfonso Chirino, un médico de monarcas castellanos*, Salamanca, Junta de Castilla y León, 1993, p. 15; y RODRÍGUEZ VELASCO, Jesús, *El debate sobre la caballería en el siglo XV*, Salamanca, Junta de Castilla y León, 1996, p. 200.

nos,[17] se habría iniciado anteriormente. Es, sin embargo, en la corte castellana en donde, con toda probabilidad, el joven Diego será instruido en ciertas materias y se iniciará en los principios de la caballería.

Es fácil imaginar que la corte deslumbró a Valera. Se encuentra en un espacio en el que se rodea de nobles, prelados, intelectuales, una esfera donde florece la cultura y donde las armas y las letras se dan la mano, aunque en esta unión se producen, a veces, enfrentamientos. Por eso, «los propios escritores del siglo XV se refieren con frecuencia a la existencia de ese conflicto como problema cultural y social de su época».[18]

La corte es un ámbito en el que el monarca castellano se ha esforzado para que se desarrollen las artes. Valera siempre admirará a Juan II por esto y lo pondrá a la misma altura que a Alfonso V de Aragón. Él consideraba que el perfecto príncipe tenía que estar instruido en las armas y en las letras. Por eso, años después, cuando dedique a un joven rey Fernando, tras convertirse en monarca de Castilla, su *Doctrinal de Príncipes*, animará al nuevo soberano a que sea capaz de desempeñar actividades bélicas sin dejar a un lado el estudio, recordando que

> aun en nuestros días los muy excelentes príncipes de gloriossa memoria, Don Johán el segundo deste nombre en Castilla, e Don Alfonso de Aragón, tíos vuestros, no menos se dieron a la moral philosophía e lengua latina e arte oratoria e poesía y ni por eso los abtos bélicos dexaron de exercer, estrenua e vigorosamente, como a todos es notorio.[19]

En los años en los que llegó el conquense a la corte, los vientos del Humanismo, que se irán haciendo más intensos a medida que avance el siglo, soplaban ya en Castilla.[20] Valera no será indiferente a esto y, según Ottavio di Camillo, nuestro escritor

---

[17] En el caso de que Diego se educara con sus familiares maternos, no cabe duda de que ellos serían los responsables de la educación del niño, los encargados de enseñarle, entre otras cosas, a leer y escribir. Así lo estipula Alfonso X en la *Sexta Partida*, ley XVI, título XVI: «trabajar se debe el guardador de fazer al moço que touiere en guarda, que aprenda buenas maneras, e de sí déuele fazer aprender leer e escreuir: e después desto deuel poner que aprenda e vse aquel menester, que más le conuiniere, según su naturaleza: e la riqueza, e el poder que ouiere» (Madrid, Talleres del Boletín Oficial del Estado, 1974, fols. 108*r*.-108*v*.).

[18] RUSSELL, Peter, «Las armas contra las letras: para una definición del Humanismo español del siglo XV», en *Temas de* «*La Celestina*», Barcelona, Ariel, 1978, pp. 207-240 (p. 209).

[19] DE VALERA, *Doctrinal...*, p. 182.

[20] Ottavio di Camillo defendía que el humanismo español del siglo XV tenía una serie de características que lo diferenciaban de otros humanismos europeos. Una de estas peculiaridades era la que el estudioso denomina «humanismo vernáculo», que consistía en el uso prevaleciente del castellano sobre el latín, característico de la producción de Diego de Valera («Las teorías de la nobleza en el pensamiento ético de Mosén Diego de Valera», en *Nunca fue pena mayor.*

«representa el típico ejemplo del hombre de letras castellano que actúa dentro de la corriente humanística».[21] Es más, Diego de Valera «hasta podría tomarse como figura paradigmática de la renovación cultural de Castilla si se quiere examinar la cronología de sus actividades intelectuales, ya que su vida se extiende por buena parte del siglo XV».[22]

A través de sus obras, el futuro cronista, representante y teorizador de la ideología caballeresca, comprendió y defendió la necesidad de que los nobles y los hombres principales del reino se dedicaran tanto a las armas como a las letras. Valera considera que estas dos actividades son fundamentales para un caballero, el cual debe ser diestro en ambas lides, ya que, en ocasiones, «la pluma podía servir mejor que la espada».[23] Quizá hubiera sido imposible a nuestro escritor defender estas ideas si no se hubiera formado durante su juventud en la corte de este rey castellano, donde se empleaba el tiempo libre, con frecuencia, en el estudio y en la lectura. Ottavio di Camillo señala que «la idea de que el hombre dedique las horas de ocio a los estudios, creencia que se halla no sólo en Séneca sino en Cicerón y en Aristóteles, parece haber cobrado nueva vigencia entre los caballeros eruditos del siglo XV».[24] Valera no será una excepción, y por eso, sirviéndose de Séneca, defenderá que «el occio syn letras, muerte del ánima es, e sepoltura del onbre biuo».[25]

Cuando los hechos bélicos y la política se lo permitían, muchos nobles se afanaban en escribir sus propias obras. El mismo Rey fue autor de varias composiciones, destacando más en este campo que en el de las armas, donde no fue tan brillante ni tan sobresaliente. Valera se duele de la actitud política de su soberano, de su falta de autoridad, pero no puede impedir sentir hacia él cierta compasión. Por eso, lo tratará siempre con respeto. Un respeto que también mantendrá por su hijo, Enrique IV, aunque por este monarca el escritor no sentirá ningún tipo de simpatía.

A pesar de esto, al llegar a la corte, Valera se encuentra con un monarca apático, cuya voluntad está dominada por Álvaro de Luna, y con unos nobles ambiciosos y sin escrúpulos, sedientos de poder, que olvidan, con demasiada frecuencia, el respeto y la obediencia que deben a su rey. Presencia una situación lamentable desde el punto de vista político, pero sumamente halagüeña desde una perspectiva cultural.

Estudios de literatura española en homenaje a Brian Dutton, Cuenca, Ediciones de la UCLM, 1996, pp. 223-224).

[21] DI CAMILLO, *art. cit.*, p. 230.

[22] *Ibid.*, p. 230.

[23] GÓMEZ MORENO, Ángel, «La *militia* clásica y la caballería medieval: las lecturas *de re militari* entre Medievo y Renacimiento», en *Evphrosyne, Revista de Filología Clássica,* XXIII, 1995, pp. 83-97 (p. 97).

[24] DI CAMILLO, *art. cit.*, p. 232.

[25] VALERA, Diego de, *Espejo de verdadera nobleza,* Madrid, Sociedad de Bibliófilos Españoles, 1878, p. 169.

2. *En la casa del príncipe don Enrique*

En este mismo año de 1429 el rey don Juan II decidió poner casa a su hijo, el príncipe don Enrique, en Segovia, porque «el niño era demasiado pequeño para resistir los continuos desplazamientos de la corte».[26] Entre las personas que formaron parte de la casa del príncipe estuvo Diego de Valera en calidad de doncel. Así nos lo indica la *Crónica de Juan II*, que nos informa de que el monarca:

> embió Donceles a Juan Delgadillo e Pedro Delgadillo, hijos de un Ama del Príncipe, e a Gómez de Ávila e a Gonzalo de Ávila, hijos de Sancho Sánchez de Ávila, e Alonso de Castillejo, hermano del Maestresala Gonzalo de Castillejo, *e a Diego de Valera*.[27]

La *Crónica del Halconero* precisa más sobre la fecha en la que el príncipe fue a Segovia: «E luego se partió el dicho Prínçipe de Burgos, *a 22 de nobienbre del dicho año*, e vínose para Segobia; e allí estubo fasta que el señor Rey voluió de Alburquerque».[28]

Diego de Colmenares, en su *Historia de la insigne ciudad de Segovia* (1637), también refiere la forma en la que el rey don Juan puso casa al príncipe don Enrique en la ciudad de Segovia, y escribe que formaban parte de esta casa:

> [los] donceles, que hoy nombran pajes, Juan Delgadillo y Pedro Delgadillo, hermanos, Gómez de Avila y Gonzalo de Avila, hermanos, Alonso de Castillejo y *Diego de Valera, que después escribió una corónica de Castilla, nombrada* Valeriana.[29]

No sabemos nada del programa que se siguió para educar al príncipe, ni si los donceles asistían junto a don Enrique a las clases que éste recibía. Tampoco está claro en qué consistía exactamente la labor de Lope de Barrientos, ya que

> no es fácil determinar en qué consistía el magisterio que tenía encomendado, pues el príncipe aún no había cumplido los seis años y tenía asignada otra persona que le enseñase a escribir. Probablemente Barrientos debería explicarle junto con las primeras letras, los rudimentos de la religión cristiana, que le permitieran situarse en el mundo como persona con obligaciones que cumplir y de las cuales responder.[30]

---

[26] MARTÍNEZ CASADO, Ángel, *Lope de Barrientos, un intelectual en la Corte de Juan II*, Salamanca, Editorial San Esteban, 1994, p. 21.

[27] *Crónica de Juan II*, cap. XLVIII, p. 475*a*; subrayado mío.

[28] CARRILLO DE HUETE, Pedro, *Crónica del Halconero de Juan II*, ed. Juan de Mata Carriazo, Madrid, Espasa-Calpe, 1946; subrayado mío.

[29] COLMENARES, Diego de, *Historia de la insigne ciudad de Segovia y compendio de las historias de Castilla* (1637), Segovia, vol. I, Academia de Historia y Arte de San Quirce, 1969, p. 577; cursiva mía.

[30] MARTÍNEZ CASADO, *op. cit*., p. 22.

Lo que no podemos olvidar es que Valera y el futuro Enrique IV se llevaban trece años, ya que Valera nació en 1412 y el príncipe en 1425. Esta diferencia de edad hace que, aunque Valera asistiera a las clases que recibía el heredero, los contenidos no fueran demasiado útiles para el futuro cronista, ya que el Príncipe tenía en 1429 tan sólo cuatro años.

3. *Batalla de la Higueruela*

En 1431 tuvo lugar la batalla de la Higueruela. Muchos han sido los estudiosos que han defendido la presencia de Valera en este acto bélico «muy próximo a la capital del reino nazarí»,[31] aunque lo cierto es que no hay documento que pruebe su participación.

Entre los biógrafos que se muestran a favor de la intervención del escritor conquense en la Higueruela se encuentra Balenchana, que, sin citar fuente alguna, llega a afirmar, incluso, que Diego de Valera acompañó al Monarca a la Vega de Granada «distinguiéndose en la batalla de la Higueruela».[32] De la misma opinión es Lucas de Torre.[33] Carriazo, por su parte, ha sido más prudente al tratar esta cuestión y señala: «afirman los biógrafos de Valera que éste asistió con los demás donceles a la expedición por tierras de Granada en 1431, y hasta que se distinguió en la batalla de la Higueruela, pero no consta en la *Crónica de Juan II*».[34]

Unos años después, Mario Penna, que también afirma la presencia de Valera en este episodio militar, hace una importante reflexión sobre la participación del futuro cronista en esta aventura bélica en tierras granadinas:

> con los demás donceles de la corte asistió a la expedición del reino de Granada en 1431 y a la batalla de la Higueruela, así que al frisar en los veinte años, pisó por primera vez la tierra del reino granadino, cuya conquista constituyó una de las ideas y orientaciones más constantes de los años de la vejez, según sus cartas parecen demostrar.[35]

---

[31] DEL PINO GARCÍA, José Luis, «Las campañas militares castellanas contra el Reino de Granada durante los reinados de Juan II y Enrique IV», en *Andalucía entre Oriente y Occidente (1236-1492), Actas del V Coloquio Internacional de Historia Medieval de Andalucía*, Córdoba, Excma. Diputación Provincial de Córdoba, 1988, pp.673-684 (p.680).

[32] VALERA, Diego de, *Epístolas*, M. José Antonio Balenchana (ed.), Madrid, Sociedad de Bibliófilos Españoles, 1878, p. VIII.

[33] *Cf.* DE TORRE, *art. cit.*, p. 59.

[34] VALERA, Diego de, *Crónica de los Reyes Católicos*, Juan de Mata Carriazo (ed.), Madrid, Anejos de la *Revista de Filología Española*, 1927, p. XXI.

[35] PENNA, Mario (ed.), *Prosistas castellanos del Siglo XV*, I, Madrid, Biblioteca de Autores Españoles, 1959, p. CIII.

Ciertamente, en los últimos años de su vida, Valera estuvo sumamente preocupado por la conquista del reino de Granada, y no dejó de recordar a los Reyes Católicos que debían culminar la Reconquista. Por eso, una vez que comenzaron las campañas contra el reino nazarí, las siguió con gran interés.

Otro de los investigadores de la vida Valera que indica, sin citar ninguna fuente, que el escritor participó en la Higueruela es Rodríguez Velasco.[36]

El único de los biógrafos de Valera que defiende que no hay prueba alguna que confirme la participación del autor de la *Crónica Abreviada de España* en esta batalla es Nicasio Salvador Miguel. El profesor Salvador, que se aparta de las opiniones de Balenchana, Lucas de Torre, Carriazo y Penna, declara sobre este asunto: «no existe ninguna confirmación de que participara en la batalla de La Higueruela, ni siquiera de que asistiera a ella, como se ha venido afirmando repetidamente».[37]

Los estudiosos que han defendido la presencia de Diego de Valera en la batalla de la Higueruela se han basado en que, en el momento en que se produce este acto bélico (1431), Valera era un doncel y los donceles estuvieron presentes en este episodio militar. El hecho de que los donceles asistieran a la Higueruela podría hacernos pensar que es muy probable que Diego estuviera también presente, pero esto no es suficiente para asegurar su participación. No hay ningún documento, como señaló en su día el profesor Salvador Miguel, que pruebe la presencia de Valera en esta batalla. Creemos que la opinión de los biógrafos que han defendido que el futuro cronista participó en esta lucha contra el Reino de Granada es sólo una hipótesis. Las explicaciones tienen que basarse en documentos; si no, son únicamente conjeturas.

Nosotros, que estamos de acuerdo con el razonamiento que hace Nicasio Salvador Miguel, creemos que Diego de Valera no estuvo en esta batalla. Y creemos esto porque, cuando el cronista hace referencia a este episodio bélico en su *Crónica Abreviada de España*, se limita a decir:

> Y fecha la concordia de los reyes de Castilla y de Aragón, el rey de Castilla sacó su hueste y fuese al Andaluzía con entinción de poner sitio sobre Granada. Y llegado aý con muy grande gente y muy noble, así de cavallo como de pie, todo el poder de Granada salió a le dar la batalla. En la qual los moros fueron vencidos y más de diez mill d'ellos muertos.[38]

Valera no hace alusión alguna a su presencia en la Higueruela. Esto nos hace pensar que no intervino en ella, ya que el conquense tiene por costumbre, sobre todo

---

[36] RODRÍGUEZ VELASCO, *op. cit.*, p. 210.

[37] SALVADOR MIGUEL, Nicasio, *La poesía cancioneril. El «Cancionero de Estúñiga»*, Madrid, Alhambra, 1977, pp. 245-246.

[38] VALERA, *Crónica Abreviada...*, fol. X_{II} *r*.

en la *Valeriana*, señalar su participación en los hechos que está narrando. Pero además, no es solo que no hace ningún tipo de mención en su *Crónica Abreviada de España*, es que no encontramos noticias al respecto en ninguna de sus otras obras. Por esto, pensamos que no estuvo en esta empresa bélica.

4. *Diego de Valera, caballero*

En 1435 Valera vivirá un episodio personal sumamente importante para él: será armado caballero. El escritor, que siempre teorizó y defendió los principios de la caballería, que en su época se encontraban muy desvirtuados, será armado caballero por Fernán Álvarez, Señor de Valdecorneja, durante el ataque a la villa de Huelma. En el capítulo primero del año 1435 de la *Crónica de Juan II*, que lleva por título «De cómo Fernán Álvarez quiso escalar la villa de Huelma, e fue sentida el escala, e por eso no hubo efecto lo que deseaba», se explica este episodio.[39] La información que nos ofrece esta crónica es tan detallada que sabemos, incluso, el lugar exacto que ocupaban, en el asalto de la villa, Diego de Valera y Lope de Estúñiga, que, junto al joven Diego, se había desplazado expresamente a este lugar para intervenir en el ataque:

> En la segunda escala era el primero el Obispo de Jaén, el segundo Lope Destúñiga su sobrino, *el tercero Diego de Valera, Doncel del Rey*, los quales dos habían venido a muy gran priesa desde Madrid por ser en aquel caso, de que habían seydo avisados por el Obispo de Jaén. E como quiera que por algunos Caballeros de los que en la Capitanía de Fernan Álvarez estaban fue mucho porfiado de ser ellos antepuestos en las escalas, fueles respondido por el Capitán que les pluguiese de haber paciencia, *porque Lope Destúñiga e Diego de Valera eran allí venidos solamente por ser en este caso, y era razón de dar lugar a su buen deseo*, que ellos allí quedaban para cada día se hallar en semejantes casos.[40]

En medio de esta lucha, «Fernán Álvarez e los Caballeros que con él estaban acordaron otro día de mañana de combatir la villa, *y estando armados para comenzar el combate, Fernán Álvarez armó caballeros a Pedro de Cárdenas e a Diego de Villegas e a Diego de Valera*».[41]

Rodríguez Velasco señala, muy certeramente, que hubiera sido mucho más honroso para nuestro escritor que lo hubiera armado caballero el Rey. Como esto no ocu-

[39] *Cf. Crónica Juan II*, cap. primero, pp. 520*a*-521*a*.
[40] *Ibid.*, pp. 520*b*-521*a*; cursiva mía.
[41] *Ibid.*, p. 521*a*; cursiva mía.

rrió, Valera «nunca podrá argumentar para sí el hecho cierto de que el rey hace hidalgos cuando hace caballeros».[42]

A pesar de no haber sido nombrado caballero por Juan II, para Valera fue muy importante este hecho, ya que, como explica Rodríguez Velasco, «con la recepción de la caballería recibe también todas las motivaciones para la defensa de un estatuto social, de una dignidad que le mantendrá en polémica, abierta o implícita, hasta el final de su vida»,[43] porque no podemos olvidar que «el espaldarazo de la caballería era algo más que un signo de distinción, porque la orden era un grado específico en el escalafón medieval de la aristocracia en una posición inmediatamente debajo del rango de barón y encima del de escudero».[44] La caballería es «en este momento una *lebensform*, toda una forma intensa de vida».[45]

Es importante recordar aquí que Valera se convertirá con el tiempo en un teórico de la caballería. A sus ideales se sentirá muy cercano el escritor, que se dolerá en su *Espejo de verdadera nobleza* de la decadencia por la que atravesaba, motivada, fundamentalmente, porque sus principios, si se comparan con los primeros tiempos, se habían falseado:

> agora es buscada cauallería para no pechar; estonce a fin de honrrar esta Orden, agora para robar el su nonbre; estonce para defender la república, agora para señorearla; estonce la Orden los virtuosos buscauan, agora los viles buscan a ella por aprouecharse de sólo su nonbre. Ya las costunbres de cauallería en robo e tiranía son rreformadas; ya no curamos quanto virtuoso sea el cauallero, más quanto abundoso sea de rriquezas; ya su cuydado que ser solía en conplir grandes cosas es convertido en pura auaricia; ya no envergüençan de ser mercadores e vsar de oficios avn más desonestos, antes piensan aquestas cosas poder conuenirse; sus pensamientos que ser solían en sólo el bien público, con grant deseo de allegar rriquesas por mares e tierras son esparcidos; que diré, en tanta contrariedad son nuestras cosas a las primeras que remembrarlo me fase vergüença.[46]

No podemos olvidar que, dos siglos antes, don Juan Manuel, en el *Libro del cavallero et del escudero*, a la pregunta de cuál era el estado más perfecto entre los legos, había respondido «vos digo que el mayor et más onrado estado entre los legos es la caballería».[47]

---

[42] RODRÍGUEZ VELASCO, *op. cit.*, p. 213.
[43] *Ibid.*, p. 212.
[44] KEEN, Maurice, *La caballería*, Barcelona, Ariel, 1986, p. 223.
[45] BENITO RUANO, *op. cit.*, p. 50.
[46] VALERA, *Espejo...*, p. 219.
[47] DON JUAN MANUEL, *Libro del cavallero et del escudero*, en *Cinco tratados*, edición de Reinaldo Eyerbe-Chaux, Madison, The Hispanic Seminary of Medieval Studies, 1989, p.13.

Entrar a formar parte de la orden de la caballería fue todo un honor para el escritor. Valera recordará en el *Espejo de verdadera nobleza* que «los antiguos començadores de la muy noble Orden de Cauallería tres consyderaciones ovieron en su Princ.-pio; la primera, fue amor del bien público; la segunda, deseo de atribuir honor deuido a la virtud; la tercera, dar a la Orden deuidos ministros e seruidores».[48]

En los momentos cruciales de su vida, Valera no olvidará estos tres principios fundamentales que defendieron los primeros caballeros, y procurará cumplirlos siempre. Si Valera fue un perfecto teórico de la caballería, es justo destacar que no sólo se quedó en la teoría, sino que en todo momento se esforzó para que sus actos estuvieran acordes con las ideas caballerescas que defendía en sus tratados. Quizá Valera sea, por su vida y por su obra, uno de los últimos castellanos que trató de encarnar, hasta las últimas consecuencias, al caballero ideal.

Bibliografía

AMASUNO SÁRRAGA, Marcelino, *Alfonso Chirino, un médico de monarcas castellanos*, Salamanca, Junta de Castilla y León, 1993.

BECEIRO PITA, Isabel, «Educación y cultura en la nobleza (siglos XIII-XV)», en *Anuario de Estudios Medievales*, 21 (1991), pp. 571-589.

BENITO RUANO, Eloy, *Los Infantes de Aragón* [1952], Madrid, Real Academia de la Historia, 2002.

CARRILLO DE HUETE, Pedro, *Crónica del Halconero de Juan II*, ed. Juan de Mata Carriazo, Madrid, Espasa-Calpe, 1946.

COLMENARES, Diego de, *Historia de la insigne ciudad de Segovia y compendio de las historias de Castilla* (1637), Segovia, vol. I, Academia de Historia y Arte de San Quirce, 1969.

Crónica de don Álvaro de Luna, Juan de Mata Carriazo (ed.), Madrid, Espasa-Calpe, 1940.

Crónica de Juan II, Cayetano Rossell (ed.), Madrid, Biblioteca de Autores Españoles, 1953 [1877].

Crónica del Rey Don Alfonso Onceno, Madrid, Biblioteca de Autores Españoles, 1953.

DEL PINO GARCÍA, José Luis, «Las campañas militares castellanas contra el Reino de Granada durante los reinados de Juan II y Enrique IV», en *Andalucía entre Oriente y Occidente (1236-1492), Actas del V Coloquio Internacional de Historia*

[48] VALERA, *Espejo*..., p. 215.

Medieval de Andalucía, Córdoba, Excma. Diputación Provincial de Córdoba, 1988, pp.673-684.

DI CAMILLO, Ottavio, «Las teorías de la nobleza en el pensamiento ético de Mosén Diego de Valera», en *Nunca fue pena mayor. Estudios de literatura española en homenaje a Brian Dutton*, Cuenca, Ediciones de la UCLM, 1996, pp. 223-224.

GÓMEZ MORENO, Ángel, «La *militia* clásica y la caballería medieval: las lecturas *de re militari* entre Medievo y Renacimiento», en *Evphrosyne, Revista de Filología Clássica*, XXIII, 1995, pp. 83-97.

KEEN, Maurice, *La caballería*, Barcelona, Ariel, 1986.

LAWRANCE, Jeremy, *Un tratado de Alonso de Cartagena sobre la educación y los estudios literarios*, Barcelona, Universidad Autónoma de Barcelona, 1979.

MARTÍNEZ CASADO, Ángel, *Lope de Barrientos, un intelectual en la Corte de Juan II*, Salamanca, Editorial San Esteban, 1994.

PENNA, Mario, (ed.), *Prosistas castellanos del Siglo XV*, I, Madrid, Biblioteca de Autores Españoles, 1959, p. CIII.

REAL DE LA RIVA, César, «Un mentor del siglo XV, Diego de Valera y sus epístolas», en *Revista de Literatura*, XX, 39-40, 1961, pp. 279-305.

RODRÍGUEZ VELASCO, Jesús, *El debate sobre la caballería en el siglo XV*, Salamanca, Junta de Castilla y León, 1996.

RUSSELL, Peter, «Las armas contra las letras: para una definición del Humanismo español del siglo XV», en *Temas de «La Celestina»*, Barcelona, Ariel, 1978.

SALVADOR MIGUEL, Nicasio, *La poesía cancioneril. El «Cancionero de Estúñiga»*, Madrid, Alhambra, 1977.

SUÁREZ FERNÁNDEZ, Luis, *Nobleza y Monarquía, puntos de vista sobre la historia castellana del siglo XV*, Valladolid, Estudios y Documentos, Cuadernos de Historia Medieval, 1959

VALDEÓN BARUQUE, Julio, «Las cortes de Castilla y las luchas políticas del siglo XV (1419-1430)», en *Anuario de Estudios Medievales*, 3, 1966, pp. 293-327.

VALERA, Diego de, *Crónica Abreviada de España*, BNM I-1731, fol. Y_6 *v*.

———, *Crónica de los Reyes Católicos*, Juan de Mata Carriazo (ed.), Madrid, *Anejos de la Revista de Filología Española*, 1927, p. XXI.

———, *Doctrinal de Príncipes*, en *Prosistas castellanos del siglo XV*, I, ed. Mario Penna, Madrid, Biblioteca de Autores Españoles, 1959.

———, *Epístolas*, M José Antonio Balenchana (ed.) Madrid, Sociedad de Bibliófilos Españoles, 1878, p. VIII.

———, *Espejo de verdadera nobleza*, Madrid, Sociedad de Bibliófilos Españoles, 1878, p. 169.

LA RELIGIÓN DEL AMOR A TRAVÉS DEL *CANCIONERO GENERAL*: JAUME GASSULL Y SU VERSIÓN PROFANA DEL SALMO «DE PROFUNDIS»

ESTELA PÉREZ BOSCH
UNIVERSITAT DE VALÈNCIA

De todos es conocida la afición del poeta de cancionero a tomar prestados conceptos y fórmulas de origen religioso para expresar los mil matices de su pasión amorosa. Esta frecuente fusión entre lenguaje del amor y lenguaje de la religión, que suele ir unida a la expresión hiperbólica de los afectos y al retrato divinizado de la dama, es lo que conocemos como *religio amoris*. Este permanente paralelismo entre amor y religión alcanzó, de modo general, a todas las literaturas romances del periodo medieval dejando una profunda huella en el pensamiento y la cultura de todo el Occidente europeo. La tradición hispánica medieval, desde la *Razón de amor* hasta la *Égloga de Plácida y Victoriano*, pasando por *La Celestina*, nos ha legado abundantes ejemplos de la *religio amoris* y, en la actualidad, contamos con estudios suficientes sobre el tema.[1] Los mecanismos de la *religio amoris* son tan diversos como los propios textos; no obstante, podemos considerar dos niveles de acomodación: un primer nivel léxico-conceptual (vocablos como *fe, pasión, gloria*) y un segundo nivel que supone la adopción de esquemas formales de la liturgia y la vida religiosa cristiana (plegarias, oraciones, letanías, salmos, etc.).

Lo cierto es que, aunque podemos encontrar sus huellas diseminadas entre la mayor parte de los géneros cuyo tema es el amor, es en la lírica castellana donde se concentra una mayor cantidad de textos que usan y abusan de este principio.[2] Un rápido vistazo a los principales cancioneros, depositarios de los valores estéticos de la época, demuestra que esta apropiación de elementos sacros, en uno u otro nivel, es mayor a medida que avanzamos en el siglo XV, y que llega a su punto álgido bajo el reinado

[1] Para una visión panorámica de la *religio amoris* y sus distintas manifestaciones en el corpus lírico castellano, puede consultarse el trabajo: CROSAS, F., «La *religio amoris en* la literatura medieval», en *La fermosa cobertura. Lecciones de literatura medieval*, Pamplona, EUNSA, 2000, pp. 101-128. Por cuestiones de espacio, remitimos a la bibliografía, completa y actualizada, que proporciona este autor.

[2] De hecho, debido a este uso y abuso —que Fernando de Rojas parodió magistralmente en *La Celestina*— no tardaron en oírse voces disidentes de los moralistas. Se ha llegado incluso a relacionar el recrudecimiento de la corriente misógina con el éxito inusitado del amor cortés entre los círculos cortesanos. Ha estudiado esta cuestión M. Gerli en «La religión del amor y el antifeminismo en las letras castellanas del siglo XV», en *Hispanic Review*, 49, 1981, pp. 65-86.

de los Reyes Católicos. El *Cancionero general*, publicado en Valencia en 1511, es la principal colectánea que recoge la producción de este periodo. Concebido por su editor, Hernando del Castillo, como una antología general, se recogen entre sus folios poemas de los más importantes trovadores en lengua castellana desde Juan de Mena hasta la época del propio compilador.[3] Textos incluidos en la magna obra de Castillo (la *Misa de amor* de Suero de Ribera, los *Siete gozos de amor* de Juan Rodríguez del Padrón, las *Liciones de Job* de Garci Sánchez de Badajoz...), han sido profusamente estudiados como ejemplos palmarios de la *religio amoris.* Dentro de la ingente obra de Castillo, hay un texto que llama la atención y que, a diferencia de los anteriores, ha sido objeto de pocos estudios por parte de la crítica.[4] Se trata de la versión profana, a cargo de Jaume Gassull, del salmo 129 «De Profundis», uno de los más carismáticos del Salterio.

Esta comunicación tiene como objeto el estudio de este texto dentro del marco de la *religio amoris*, en su segundo nivel de acomodación formal y estructural. Realizaremos un estudio completo de los aspectos conceptuales, estilísticos, métricos, etc., a fin de comprender la intencionalidad del poeta y la singularidad de la versión profana castellana con respecto al salmo bíblico latino y, en general, respecto a toda una tradición medieval entregada a la glosa y parodia del salterio.

1. *Los salmos en la tradición medieval*

El origen valenciano de Gassull[5] nos obliga a prestar atención al contexto valenciano. Lo cierto es que, durante el siglo XV y XVI, la literatura producida en Valencia

[3] Manejamos la edición facsímil que realizó Antonio Rodríguez Moñino para la Real Academia Española en 1958. Para un resumen de la génesis e historia editorial del *Cancionero general*, es de consulta obligatoria la «Introducción» a la citada edición.

[4] Hay, no obstante, algunas referencias al texto de Gassull diseminadas en diversos estudios repartidos en los trabajos de P. LE GENTIL, *La Poésie lyrique espagnole et portugaise à la fin du Moyen Âge*, 2 vols., Rennes, Plihon, reimpr. Geneva., 1949-53, I: p. 199 y ss., M. DE RIQUER, *Història de la literatura catalana*, Barcelona, Ariel, 1985, vol. IV, pp. 197-200; y NÚÑEZ RIVERA, «Glosa y parodia de los salmos penitenciales en la poesía de cancionero», en *Epos*, XVII, 2001, p. 133ss.

[5] El nombre de Jaume Gassull se halla vinculado a la autoría de *Lo somni de Joan Joan*, una agudísima sátira en verso sobre las capacidades amatorias de jóvenes y viejos. Además de satírico, destacó como autor de no pocas piezas religiosas, y algunos esmerados versos amorosos como los que aparecen recogidos en el *Cancionero general*. Para la vida y obra de Gassull, véase la introducción a la edición de su obra religiosa, a cargo de Rosana Cantavella y Salvador Jàfer (*Jaume Gazull. Obra religiosa*, Valencia, Alfons el Magnànim, 1989); amén de los trabajos de Sánchez Cutillas («Jaume Gassull. Poeta satíric valencià del segle XV», *Actas del Pri-*

y, en especial, la poesía, muestra preferencia por los temas religiosos. El prestigio de los certámenes poéticos y la presión de la Inquisición castellana, instaurada en Valencia desde 1482, fueron sin duda dos de las causas de mayor incidencia a este respecto.[6] En el seno de esta favorable acogida de la literatura religiosa, los salmos constituyen uno de los principales modelos de inspiración para la creación literaria.

El texto de Gassull se entiende como respuesta a toda una tradición medieval consagrada a la glosa, comentario y reproducción de los salmos, tanto en lengua latina como vulgar. Esta costumbre comienza a afianzarse a partir del *Commentarium in septem psalmos poenitentiales* atribuido al Papa Inocencio III, traducido muy pronto a diversas lenguas romances. Una de estas traducciones, la *Exposició dels set salms penitencials* de Berenguer March (1392-1409), que contó con una gran difusión en el siglo XV, bien pudo formar parte del bagaje cultural de Gassull, que también cultivó la literatura de tema religioso.[7] De finales del siglo XV es la *Expositio centum et quinquaginta Psalmorum David* (Valencia, 1484), un texto en el que su autor, el obispo auxiliar de Valencia Jaume Pérez, dedica un amplio espacio a los salmos penitenciales. Dos prosificaciones catalanas del salterio gozaron de una considerable difusión: El *Psaltiri* de Bonifaci Ferrer (Barcelona, 1480) y el *Psaltiri* de Joan Roís de Corella (Venecia, 1490).[8] Dentro del contexto valenciano, tampoco faltan monografías centradas exclusivamente en salmo «De Profundis». Una de las más bellas es la *Omelia* de Jeroni Fuster, valenciano y maestro en teología (Valencia, 1490).[9]

Paralelamente a esta tradición culta y escrita, la frecuente inclusión de los salmos en textos piadosos y litúrgicos debieron contribuir a su popularización; prueba de esta familiaridad del pueblo con los salmos son las paráfrasis versificadas difundidas oral-

---

mer Congreso de Historia del País Valenciano, II, Valencia, 1980, pp. 909-23) y J. Guia («Dades biogràfiques sobre Jaume Gassull», *Revista d'Història Medieval*, 9, 1998, pp. 263-273).

[6] Para una visión de conjunto, véase VENTURA, J., *Inquisició espanyola i cultura renaixentista al País Valencià*, València, Tres i Quatre, 1976.

[7] En 1474 participó en el certamen poético valenciano en loor de la Virgen María y en 1478 fue juez de las justas en honor a san Cristóbal, cuyo veredicto provocó muchas disputas (RIQUER, *Historia de la literatura catalana*, IV, P. 238). Además, es autor de *La vida de Santa Magdalena en cobles* (1496) versificación de la *Història de la gloriosa santa Magdalena*, de Joan Roís de Corella (RIQUER, *op. cit.*, pp. 129 y 197), que se imprimió en Valencia en 1505. Para una aproximación a la obra religiosa de Gassull, véase CANTAVELLA y JÀFER, *Jaume Gazull…*

[8] Sobre la traducción de Corella y otras traducciones similares, véase WITTLIN, C., «Observaciones sobre el «Psalteri» de Joan Roís de Corella i de otras traducciones de los salmos», en *Estudis de Llengua i Literatura Catalanes*, XXII, 1991, pp. 27-59.

[9] El incunable, que actualmente se conserva en la Biblioteca Universitaria de Valencia, ha estudiado y editado por FERRANDO, «La *Omelia* sobre lo psalm "De profundis" de Jeroni Fuster», en *Bibliofilia antigua (Estudios bibliográficos)*, I, Valencia, Vicent Garcia Editores, 1992, pp. 37-52.

mente.[10] Además, según informa el mismo Gassull en *Lo somni de Joan Joan* (Valencia, 1497), los salmos eran, junto con el *Tirant* y la poesía de Corella, la lectura preferida por las damas valencianas.[11]

2. *Los salmos y el «Cancionero General»*

El *Salterio* es, por antonomasia, el libro poético de la *Biblia*.[12] Por esta razón, fue uno más glosados y versionados por los poetas, bien con fines doctrinales, bien con fines erótico-literarios.[13] El *Cancionero general*, sin ir más lejos, nos ofrece un ejemplo de esta doble aproximación al texto bíblico, la recta y la desviada: dos caras de un mismo proceso de recreación literaria. Los «Siete Salmos penitenciales glosados por Guillén de Segovia» plasman una aproximación *recta* al conjunto de los salmos, que procura combinar la fidelidad respecto al texto bíblico con la emotiva licenciosidad impuesta por la *devotio moderna*, un nuevo sentido de la religiosidad recién introducido en la península del que nos proporciona abundantes ejemplos la sección de obras devotas del *Cancionero general*.[14] En claro contraste con el texto de Segovia, el «De Profundis» de Gassull representa una aproximación *desviada*, que reconduce el contenido del salmo procurando su fusión con los presupuestos del amor cortés.

Las propuestas de Gassull y de Segovia aspiran a propósitos indudablemente dispares, sobre todo si cotejamos el resultado con el texto latino original de la Vulgata Sin embargo, su confluencia en el *Cancionero general* nos demuestra dos cosas: la primera, que tanto los autores como el auditorio de la época validaron ambas lecturas, la recta y la erótica, sin que llegase a existir conflicto ni solapamiento entre ambas;[15]

---

[10] Sobre este tema, véase FERRANDO, «Mirades anònimes sobre els set salms penitencials», en *Mirades al voltant de Cristòfor*, Picassent, pp. 43-48.

[11] En *Lo somni de Joan Joan*, Gassull interpela a una dama de esta guisa: «Digau, senyora, / hi vós, que sou gran oradora / hi gran legista, / *que al.legau tant lo Salmista* / hi lo Tirant […]».

[12] Para la caracterización de los salmos como género bíblico, véanse los estudios de GUNKEL, H., *Introducción a los Salmos*, Valencia, EDICEP, 1983, y SCHÖEL, L. A. y CARTINI, C., *Salmos, I*, Estella, Editorial Verbo Divino, 1992.

[13] De un modo específico, lo ha estudiado V. NÚÑEZ, «Glosa y parodia…».

[14] La larga serie de gozos, oraciones, loores, etc. que contiene el *Cancionero general* son producto de una más que evidente aclimatación de la *devotio moderna* a la poesía castellana. La novedad de su entrada en el *Cancionero* de Castillo, un libro hecho y pensado para satisfacer los gustos del público, ya fue observada por DUTTON, B., «El desarrollo del *Cancionero general* de 1511», en *Actas del Congreso Internacional Romancero-Cancionero UCLA*, 2 vols, Madrid, Porrúa Turranzas, 1984, pp. 81-86.

[15] El eco de los Salmos de David conoció un fluido reflejo en la poesía de cancionero. Esta relativa permisividad se vería truncada por la censura inquisitorial. Los salmos de Guillén de Segovia, una versión semilibre pero, en cualquier caso, ortodoxa, del contenido de los salmos,

la segunda, que los poetas de cancionero tuvieron más presente los textos de la *Biblia* de lo que nos quiere hacer creer el estudioso francés P. Le Gentil.[16]

3. *El «De profundis» profano de Jaume Gassull*

El texto de Jaume Gassull va precedido, como todas las piezas del *Cancionero general*, de una rúbrica introductoria: «Otras suyas aplicando el salmo a sus passiones de amor» (ID6707),[17] que nos da la clave sobre cómo se ha de leer el texto. Se trata —y el compilador así nos lo hace saber— de un salmo de amor profano.

Para formarnos una idea de la naturaleza del texto de Gassull, veamos cuáles son las desviaciones con respecto al modelo bíblico. Lo primero que se observa son dos evidencias formales: la distribución en ocho coplas reales separadas mediante rúbricas internas —añadidos más que probables del editor— y una serie de citas latinas. Los poetas de cancionero eligieron la *copla real* como molde formal para sus coplas amorosas no sujetas al esquema de la forma fija, esto es, distintos formalmente de *canciones, villancicos*, etc. En este caso, Gassull ha optado por una estructura bastante peculiar: se trata de una de copla real a base de dos quintillas simétricas en la distribución de las rimas y, además, sujetas a una rima común que encadena la primera y la segunda semiestrofa, según el esquema *abaabbcbbc*.

La segunda evidencia visual tiene que ver con la *técnica glosadora*. Las ocho coplas se construyen paralelamente a las ocho partes del «De Profundis» de la Vulgata.[18] Gassull se limita a incrustar uno o dos términos latinos al comienzo de cada semiestrofa, reproduciendo de este modo las palabras iniciales de los ocho versículos del modelo original.[19] Hay una plena correspondencia, pues, entre versículos y coplas,

---

fueron suprimidos en las ediciones y reimpresiones del *Cancionero general*, que se sucedieron a lo largo del siglo XVI, entre 1514 y 1573.

[16] Es cierto que es en los siglos XVI y XVII cuando asistimos a una verdadera sistematización de las partes más esencialmente poéticas de la Biblia (Salmos, el *Cantar de los Cantares*, las odas y églogas). Pese a ello, hay indicios suficientes para probar el influjo bíblico en los poetas de cancionero, que encontraron en los textos sagrados una excelente fuente de inspiración temática y estilística.

[17] Citamos la identificación correspondiente dentro de la monumental monografía de Dutton (*El cancionero del siglo XV*…), pues es el sistema que, de un tiempo a esta parte, viene siendo utilizado por la crítica.

[18] No cabe duda de que Gassull era un hombre culto. Estudió la carrera de Derecho en Valencia. Probablemente dominaba bastante bien el latín y leía algunas obras en esta lengua, lo que se deduce a partir de algunas cita algunas en esta lengua en una incluidas en una de sus obras más conocidas, *Lo somni de Joan Joan* (Valencia, 1497).

[19] Excepcionalmente, contienen vocablos latinos los versos 1, 6 y 8 de la cuarta estrofa y los versos 1, 5 y 6 de la sexta estrofa.

entre partes de cada versículo y semiestrofas de cada estrofa; si a esta disposición bimembre superponemos el esquema métrico que hemos comentado, obtenemos una total correspondencia entre plano métrico y plano estructural. No parece casual que el último verso de la primera semiestrofa y el primer verso de la segunda tengan idéntica rima; este encadenamiento crea una solución de continuidad entre las quintillas que podría estar recreando el modelo bíblico, donde cada versículo representa una sola unidad de sentido, repartida en dos unidades menores. Más que una voluntad glosadora se constata una voluntad evocadora;[20] los términos citados *evocan* cada uno de los ocho versículos del salmo, a modo de una letanía. De este modo, los términos latinos en cursiva marcan no solo una pauta formal, sino también una pauta argumental: delimitan el tono y, hasta cierto punto, también el contenido del discurso amoroso. El «De profundis» es el sexto de los siete salmos penitenciales; este grupo de salmos destaca por contener un modelo de pecador arrepentido que se encuentra en plena sintonía con la actitud suplicante del amador cortesano.[21] Y es que, «frente a los Evangelios, centrados en la vida de Cristo, el Antiguo Testamento proporciona un modelo de pecador arrepentido y suplicante que reclama en sus plegarias los actos de justicia divina».[22]

El salmista del «De Profundis» alza su voz en busca de un Dios, más que justo, clemente y misericordioso.[23] El término latino marca, como decíamos, la pauta primera, pero, a partir de aquí, el sentido bíblico se diluye cuando se perfila un contexto netamente erótico y profano. La aparición del nuevo contexto se constata desde la primera estrofa («*De profundis* he llamado / rogando a tu señoría, / pues me tienes olvidado, / que me buelvas al estado / que primero ser solía. / *O exaudi* sin porfía / los sospiros de dolor, / que por gran desdicha mía / mi plazer y alegría / me bolvieron en tristor»). El nuevo contexto amoroso es no sólo notorio sino explícito; de hecho, a diferencia de otras versiones profanas del «De profundis», el poeta no se dirige al Dios de amor —que sería el esperado correlato profano del Dios cristiano— sino a la

[20] La técnica empleada es diferente a la técnica habitual de la glosa, ya que, a partir del texto de Gassull, no es posible reconstruir el salmo palabra por palabra.

[21] A lo largo de los siglos XV y XVI, algunas obras literarias se hacen explícito este paralelismo entre David salmista y el amador, paradigmas ambas figuras de una conducta firme y virtuosa. V. Núñez de Rivera ha llamado la atención al menos sobre tres casos puntuales pero altamente significativos: la *Repetición de amores* de Luis de Lucena (1495), el *Tratado notable de amor* de Juan de Cardona (1545-1547) y el *Sermón de amores* de Cristóbal de Castillejo (1542) (NÚÑEZ, «Glosa y parodia…», pp. 128-129).

[22] NÚÑEZ, «Glosa y parodia…», p. 13. Sobre la «idoneidad» del Antiguo Testamento, más susceptible de adecuación a intereses cancioneriles que el Nuevo Testamento, véase el artículo de DEYERMOND, A., «Unas alusiones al *Nuevo Testamento* en la poesía de cancionero» en *Homenaje al profesor A. Vilanova*, coord. por A. Sotelo y ed. de M. C. Carbonell, Barcelona, Universidad, 1978, vol. II, pp. 189-201.

[23] Este es el tono que se observa, por ejemplo, en la prosificación en lengua valenciana, y, sin embargo, muy cercana a la literalidad, que hizo otro valenciano, Joan Roís de Corella.

dama misma, bajo el apelativo metafórico de «tu señoría». El uso de este registro metafórico *legal*[24] es el primer indicio de una larga lista de elementos que van definiendo la pertenencia del texto de Gassull al género lírico amatorio. Como en el salmo, el poeta reclama la atención de la dama: «*O exaudi* sin porfía» (v. 6). Las citas latinas establecen el tono, que oscila entre la súplica y la lamentación, y refuerzan el paralelismo entre la versión profana y su modelo. Este paralelismo condiciona, pero no limita en lo más mínimo la verdadera lectura profana. Después de todo, la actitud suplicante del amante ante una dama fría e insensible es la tónica general en todos los decires, canciones y lamentaciones del cancionero amoroso. Por esta razón, y con total independencia del modelo subyacente, nos es posible detectar fórmulas y tópicos habituales del discurso cortés: el tratamiento de la dama como un ser superior (v. 2), la añoranza de un tiempo mejor (vv. 4-5), el martirio amoroso del amante (v. 6), etc.

El procedimiento de la glosa es el mismo hasta el final. El segundo versículo repite en cierta manera el segundo: «Que tus oídos presten atención a mis súplicas». Este llamamiento sirve para introducir el acostumbrado discurso quejumbroso del amor cortesano: la dama debe escuchar a su sirviente, pues es responsable directa de los «tormentos doloridos» y «daños infinidos» que éste debe soportar. La alusión a la belleza o beldad como *causa efficiens* del amor (vv. 19-20) es un axioma del amor cortés.[25] Versículo tercero: *Si tú, Señor, recordaras las iniquidades, ¿quién quedaría en pie?* «Iniquidades» es, sin duda, la palabra clave. En esta ocasión, el texto profano da la vuelta al texto bíblico: aquí es la dama-Dios quien comete iniquidades y el amante-pecador el que debe soportarlas de un modo ejemplar. El salmo funciona, pues, como un modelo negativo: en contraste con la misericordia del Dios cristiano, se proclama la crueldad e ingratitud de la dama; esta ingratitud, dicho sea de paso, hace brillar, por contraste, la fidelidad y entrega del amante, que insiste en que, a pesar de los daños que recibe, «Mis servicios no perdieron / el grado que merescieron / siendo siempre muy leales» (vv. 23-25). La enfática insistencia en el dolor sirve como preámbulo a otro tópico cancioneril que ocupa la segunda quintilla: el tópico de la muerte inminente («que las mis llagas mortales / con penas muy desiguales / *darán fin a mi bevir*», vv. 28-30).[26] El salmista dedica el cuarto versículo a uno de los pilares

[24] CASAS RIGALL, J., *Agudeza y retórica en la poesía amorosa de cancionero*, Santiago de Compostela, Universidad, 1995, pp. 77-78.

[25] Sobre este motivo cancioneril y su vinculación con otras corrientes filosóficas y literarias —desde el platonismo hasta la mística, —que aparecen fusionadas en los cancioneros castellanos, véase SERÉS, G., *La transformación de los amantes. Imágenes del amor de la antigüedad al Siglo de Oro*, Barcelona, Crítica, 1996.

[26] Sobre la metáfora de la muerte de amor, véase CASAS, *Agudeza y retórica...*, p. 71. Este clima de amor y muerte, latente en otros puntos del poema, viene propiciado por la estética del cancionero, aunque tampoco conviene pasar por alto que el «De profundis» fue un salmo recitado durante el oficio de difuntos.

fundamentales de la doctrina cristiana: el perdón (*Mas en ti está el perdón de los pecados, y confío en tu misericordia*). En esta cuarta parte, la acomodación se bifurca en dos niveles distintos supeditados al mensaje amoroso del texto profano. La primera quintilla interpreta negativamente su modelo: la dama no sólo no perdona (es decir, no transige), sino que ni siquiera agradece los servicios recibidos, una queja que el poeta expresa a través de la acostumbrada metáfora feudal: «Quia apud te siempre veo/ ser poco *galardonados* / mis *servicios* y desseo»; ante esta situación, los versos vv. 34-35 reflejan otro tópico amoroso: la muerte como fin del dolor. La segunda quintilla, en cambio, recupera el hilo del sentido bíblico: del mismo modo que el salmista fortalece su espíritu amparándose en la misericordia de Dios, el amante fortalece el suyo en nombre de la *fe* amorosa. Nos encontramos ante otra de las máximas del amor cortés: la confianza en el amor frente a la adversidad, confianza que, en esta ocasión, recurre a la imagen del enfermo («esperando de *sanar*»), otra de las habituales en los cancioneros. La quinta parte desarrolla o amplifica esta metáfora de la enfermedad y curación del amor. Del igual modo que el salmista encomienda su alma a Dios, el amante encomienda la suya a la dama: «*Esperavit* con gran gozo / en tu merced y virtud / pues en passo peligroso / te reclamo deseoso / d'alcançar por ti salud». El texto bíblico vuelve a ser modelo positivo para la *religio amoris*. Así, donde el salmo dice *Aguardando está mi alma en la promesa de misericordia de Dios*, el texto profano viene a decir: «Mi alma tiene esperanza en alcanzar reposo para esta enfermedad del amor». El salmista David repite este mensaje de esperanza en el sexto versículo: *Desde el principio, día y noche confiando, tenga esperanza Israel en el señor*. En esta ocasión, la versión profana modifica la bíblica desde dos flancos. En primer lugar, el uso de la primera persona, representada a través de las formas verbales y los pronombres, se impone sobre la tercera del texto bíblico; de hecho, a diferencia del salmo original, el texto de Gassull jamás abandona la modalización en primera persona; al fin y al cabo, el aparente diálogo entre amante y amada no es sino un permanente monólogo en que se analizan de una forma introspectiva los entresijos de la pasión amorosa. La segunda ruptura respecto al texto bíblico atañe al contenido más que a la forma. A diferencia de la anterior estrofa, el texto bíblico no es ahora más que el armazón sintáctico para comunicar un mensaje ajeno al modelo. Esta ruptura se concentra, en especial, en la segunda quintilla, donde el término latino *Esperet* sirve para lanzar una nueva advertencia en forma de *ultimatum*: los daños que el amante espera serán mucho mayores a menos que ella remedie esta situación (vv. 56-60). Las alusiones a la *melezina* (v. 54) y el *remedio* (v. 59), respectivamente, prueban que sigue vigente el *topos* de la *enfermedad del amor*, a la vez que delatan una cierta homogeneidad en la progresión temática y la unidad entre las partes. Esta misma progresión y unidad se confirma entre la sexta y la séptima parte. Las coplas siete y ocho sustituyen la noción bíblica de esperanza en Dios como redentor de los pecados por la

esperanza de obtener algún galardón o recompensa por un servicio firme y constante. Al fin y al cabo, David no es solo el autor de los salmos, sino también uno de los máximos ejemplos de conducta firme y virtuosa. El séptimo versículo insiste en que: *el señor tiene presente en todo momento la misericordia y la copiosa redención*; el texto profano, en cambio, vuelve a destacar la crueldad de la dama, y, por encima de todo, la intención del amante de no desfallecer: «Mas por esto tus engaños / y tormentos muy estraños / no espantan mi firmeza»[27]. Se trata de una acomodación a todas luces *desviada* del modelo, algo que se observa sobre todo en la segunda semiestrofa, donde la palabra «copiosa» ha sido utilizada para destacar la «copiosa lindeza» de la dama, un argumento, que, además de formar parte del retrato abstracto e idealizado habitual de la dama, explica la vocación masoquista del amante-pecador: «pues la mucha fortaleza / que posee tu grandeza / me fuerça de padecer». La octava y última copla cierra climáticamente el texto. El octavo y último versículo del salmo transmite la imagen de un Dios misericordioso que, por amor, será capaz de perdonar los pecados de su pueblo: *Él mismo librará a Israel de todas sus iniquidades*. La paráfrasis profana se apropia no sólo de la idea de redención, sino incluso del emplazamiento de la misma en un tiempo futuro: «*Et ipse* tú, mi señora / redimiendo mis porfías / las tristezas que agora / por ti sufro cada ora / bolverás en alegrías». El tono de acritud hacia la dama aparecido en la sexta estrofa, ha ido aumentando de forma creciente para llegar a su *clímax* en esta copla final. El amante no solo se conforma con exponer su dolor, sino que reclama una rectificación (vv. 76-80). El texto concluye casi del mismo modo que se inició: apelando a la justicia, a fin de recuperar la alegría perdida. De hecho, esta coda final, calcada sobre la estructura de los textos líricos amatorios, destaca sobre las anteriores porque se vuelve a nombrar a la dama, esta vez a través del apelativo «mi señora».[28]

---

[27] Sobre la noción de *firmeza* como axioma del amor cortés, véase solamente este fragmento del *Sermón de amor* de Diego de San Pedro: «el mal que se sufre con razón, se sana con ella misma; de cuya causa las pasiones se consuelan y suffren. E aunque lágrimas vos cerquen, y angustias vos congoxen, y sospechas vos lastimen nunca, señores, vos apartéis de seguir y servir y querer, que no hay compañía más amigable que el mal que vos viene de quien tanto queréis, pues ella lo quiere. E si no hallaredes piedad en quien la buscáis, ni esperança de quien la queréis, esperad en vuestra fe y *confiad en vuestra firmeza*, que muchas veces la piedad responde cuando firmeza llama a sus puertas». Citamos por la edición de Keith Whinnom (SAN PEDRO, Diego de, *Obras completas*, Madrid, Castalia, vol. I, p. 177).

[28] No deja de llamar la atención, sin embargo, la similitud con la versión devota de Jeroni Fuster, que pone el broche final a su *Omelia* con una oración a la Virgen María, a la que invoca para que interceda por el perdón de sus pecados (FERRANDO, «La *omelia* sobre lo psalm “De profundis”…»).

Se comprueba, en conclusión, que la versión de Gassull es una de las versiones profanas con mayor carga de eufemismos eróticos.[29] No significa esto que, como han hecho algunos seguidores de las tesis de Whinnom, haya que buscar un sentido erótico a cada uno de los términos —es decir, que, por ejemplo, donde dice «deseo» haya que leer «deseo sexual»—;[30] lo que significa es que el texto construye una red de significados deliberadamente ambigua, una ambigüedad que multiplica sus efectos al conseguir doblegar un esquema bíblico ante la preeminencia de un mensaje profano.[31] La propia historia del texto nos informa sobre su recepción. Impreso por primera vez en 1511, el poema desaparece en la edición de 1514 y ya no vuelve a imprimirse en el resto de las ediciones del *Cancionero general*. La pregunta que queda en el aire es si esta supresión fue llevada a cabo no por intereses meramente editoriales, sino con el fin de eludir la censura inquisitorial.[32] Los conversos, al fin y al cabo, sentían verdadera devoción por la paráfrasis de los salmos. En cuanto a Gassull, se ha sospechado sin llegar a probarse su origen converso.[33]

Para concluir, si el paralelismo entre paradigma bíblico y paradigma profano es claro, no es menos claro el punto de inflexión. La *religio amoris* traslada el esquema bíblico al terreno amoroso, lo que convierte al nuevo texto en un texto amoroso con apariencia de texto sagrado.

---

[29] NÚÑEZ, «Glosa y parodia...», p. 134.

[30] Las tesis de Whinnom aparecieron sistematizadas en *La poesía amatoria en la época de los Reyes Católicos*, Durham, University of Durham, 1981. Desde su publicación, han suscitado toda una serie de posicionamientos a favor y en contra; a pesar de la polémica y en cualquiera de los casos, la línea de estudio inaugurada por Whinnom ha servido ha desembocado en un debate en torno a la tradicional visión idealista del amor cortés.

[31] El poeta elige deliberadamente este tipo de ambigüedad refinada, próxima a lo que L. Gentil denomina «misticismo mundano». A. Deyermond ha llamado la atención sobre este tipo específico de ambigüedad, que forma parte de un amplio listado de soluciones ambiguas dentro de la literatura española medieval (DEYERMOND, A., «La ambigüedad en la Literatura medieval española», en *Actas del VII Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*, ed. de G. Bellini, Roma, Bulzoni, 1982, pp. 363-71).

[32] Después de estudiar *in situ* los ejemplares conservados de las distintas ediciones del *Cancionero general*, J. Mahiques elabora un listado sistemático de las anotaciones, enmiendas y folios arrancados, al margen de los cambios realizados desde la imprenta. Muchos de estos expurgos al *Cancionero general* están directamente relacionados con la censura inquisitorial (MAHIQUES, J., «Expurgos al *Cancionero general*», en *Annali dell'Università di Ferrara. Sezione Lettere*, 4, 2003, pp. 161-196).

[33] «Ara com ara, només se n'escapa Gassull. Però falta saber quins canvis de nom podia haver-hi hagut, o quina era la seua llínia materna. En tot cas, si més no, fixem-nos en la hierverència dels seus escrits Lo procés de les olives i *Lo somni de Joan Joan*, així com en el seu atreviment en aplicar el psalm «De Profundis» a les seues passions d'amor. Una de les característiques dels conversos que havien arribat a escalar llocs importants en la societat era que o bé eren heretges en una religió i en altra o bé, fet més corrent, que no creien pràcticament en cap» (VENTURA, «Inquisició espanyola…», p. 161).

Bibliografía

CANTAVELLA, R. y S. JÀFER, *Jaume Gazull. Obra religiosa*, Valencia, Alfons el Magnànim, 1989.

CASAS RIGALL, J., *Agudeza y retórica en la poesía amorosa de cancionero*, Santiago de Compostela, Universidad, 1995.

CROSAS, F., «La *religio amoris en* la literatura medieval», en *La fermosa cobertura. Lecciones de literatura medieval*, Pamplona, EUNSA, 2000, pp. 101-128.

DEYERMOND, A., «Unas alusiones al *Nuevo Testamento* en la poesía de cancionero», en *Homenaje al profesor A. Vilanova*, coord. A. Sotelo y ed. M. C. Carbonell, Barcelona, Universidad, 1978, vol. II, pp. 189-201.

——, «La ambigüedad en la Literatura medieval española», en *Actas del VII Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*, ed. G. Bellini, Roma, Bulzoni, 1982, pp. 363-71.

DUTTON, B., «El desarrollo del *Cancionero general* de 1511», en *Actas del Congreso Internacional Romancero-Cancionero UCLA*, 2 vols, Madrid, Porrúa Turranzas, 1984, pp. 81-86.

——, *El cancionero del siglo XV. 1360-1520*, Biblioteca española del siglo XV, Salamanca, Universidad de Salamanca (Serie Mayor), 1990-91, 7 vols.

FERRANDO, A., «La *Omelia* sobre lo psalm "De profundis" de Jeroni Fuster», en *Bibliofilia antigua (Estudios bibliográficos)*, I, Valencia, Vicent Garcia Editores, 1992, pp. 37-52.

——, «La *Omelia* sobre lo psalm del "Miserere Mei, Deus" de Narcís Vinyoles», en *Bibliofilia antigua (Estudios bibliográficos)*, I, Valencia, Vicent Garcia Editores, 1992, pp. 53-74.

——, «Mirades anònimes sobre els set salms penitencials», *en Mirades al voltant de Cristòfor*, Picassent, 1992, pp. 43-48.

LE GENTIL, P. *La Poésie lyrique espagnole et portugaise à la fin du Moyen Âge*, 2 vols., Rennes, Plihon, reimpr. Geneva., 1949-53.

GERLI, M., «La religión del amor y el antifeminismo en las letras castellanas del siglo XV», en *Hispanic Review*, 49, 1981, pp. 65-86.

GREEN, O., «Courtly Love in the Spanish Cancioneros», en *Publications of the Modern Language Asociation of America*, William Parker (ed.), vol. LXIV, 1, 1949, pp. 247-301.

GUIA, J., «Dades biogràfiques sobre Jaume Gassull», en *Revista d'Història Medieval*, 9, 1998, pp. 263-273.

GUNKEL, H., *Introducción a los Salmos*, Valencia, EDICEP, 1983.

MAHIQUES, J., «Expurgos al *Cancionero general*», en *Annali dell'Università di Ferrara. Sezione Lettere*, 4, 2003, pp. 161-196.

NÚÑEZ RIVERA, V., «Glosa y parodia de los salmos penitenciales en la poesía de cancionero», en *Epos*, XVII, 2001, pp. 107-139.

RIQUER, M. de, *Història de la literatura catalana*, vol. IV, Barcelona, Ariel, 1985.

SÁNCHEZ CUTILLAS, C., «Jaume Gassull. Poeta satíric valencià del segle XV», en *Actas del Primer Congreso de Historia del País Valenciano*, II, Valencia, 1980, pp. 909-23.

SCHÖEL, L. A. y C. CARTINI, *Salmos, I*, Estella, Editorial Verbo Divino, 1992.

SERÉS, G., *La transformación de los amantes. Imágenes del amor de la antigüedad al Siglo de Oro*, Barcelona, Crítica, 1996.

VENTURA, J., *Inquisició espanyola i cultura renaixentista al País Valencià*, València, Tres i Quatre, 1976.

WHINNOM, K., *La poesía amatoria en la época de los Reyes Católicos*, Durham, University of Dirham, 1981.

WITTLIN, C., «Observaciones sobre el «Psalteri» de Joan Roís de Corella i de otras traducciones de los salmos», *Estudis de Llengua i Literatura Catalanes*, XXII, pp. 27-59, 1991.

POESÍA DE ENTRETENIMIENTO EN LA CORTE DE LOS REYES CATÓLICOS: HACIA UNA INTERPRETACIÓN DEL SIMBOLISMO EN EL *JUEGO TROVADO* DE GERÓNIMO DE PINAR

ISABEL VEGA VÁZQUEZ
UNIVERSIDAD DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

La presente comunicación supone un extracto de mi futura tesis doctoral, actualmente en proceso de redacción. Entre el corpus de obras que en ella se estudian figura el denominado *Juego Trovado* de Gerónimo de Pinar, poeta cortesano del que apenas sabemos nada, aparte de que vivió en la segunda mitad del siglo XV y que era hermano de la también poetisa Florencia Pinar.

El objetivo de este trabajo es poner de manifiesto hasta qué punto un poema de entretenimiento esconde bajo su aparente sencillez e intrascendencia una asombrosa multiplicidad de aspectos notables, no sólo en el aspecto literario, sino también para el conocimiento de la vida cotidiana de una de las cortes europeas más interesantes del siglo XV. Este tipo de poemas, y en particular el que es objeto de nuestro estudio, estaban motivados por acontecimientos festivos de la corte, y por tanto poseen un marcado signo circunstancial (con lo que ello connota: carácter pasajero e incluso frívolo), con un claro tono lúdico, aunando bajo la etiqueta de juego poético elementos de la tradición de los juegos de azar y de la poesía amorosa de cancionero.

El *Juego Trovado* es un eficaz punto de partida para realizar un recorrido por la simbología literaria y artística medieval, heredera de la latina y de la griega en su mayor parte, además del estudio paremiológico que es posible extraer de sus coplas y del compendio de citas cancioneriles y del romancero que contiene. Todo ello, además, con el aliciente de hallar en él numerosas muestras de la denominada agudeza retórica, sin olvidar que en sí mismo supone una valiosa clave para conocer multitud de pequeños detalles relacionados con el día a día de la corte de los Reyes Católicos en los últimos años del siglo XV.

Ante la imposibilidad de ofrecer un análisis de todas las coplas que integran el poema, dada su considerable extensión (46 coplas) y su complejidad interpretativa, se ha optado por elegir algunas especialmente significativas, que revelen el grado de interacción de los elementos simbólicos que las componen y el tono general de la obra.

1. *Contexto literario*

Cuando se investiga el tema de los juegos de azar en literatura, se descubre que las obras que de un modo u otro lo tratan forman un grupo muy heterogéneo y abundante. En nuestro caso, nos interesan aquellas composiciones medievales tardías, que aúnan azar y divertimento bajo un molde poético, y que coinciden en ese carácter circunstancial y pasajero que determina al *Juego Trovado* de Pinar. Con estos rasgos tan específicos conservamos interesantes muestras literarias: de mediados del siglo XV, el *Abecedario Anónimo*, del *Cancionero de Herberay des Essarts*, y los juegos de Lope de Estúñiga y de Fernando de la Torre, ambos recogidos en el *Cancionero de Estúñiga*. Más adelante destacarán obras como el anónimo *Libro del juego de las suertes* valenciano (1515), y el *Libro de motes de damas y caballeros intitulado el juego de mandar* (1535), del también valenciano Luis de Milán. Existe un poderoso nexo de unión entre estas piezas y algunas otras de menor entidad recogidas en los cancioneros de los siglos XV y XVI, ya que, además de estar expresamente dedicados a mujeres destacadas en la corte, suelen reflejar diversos aspectos relacionados con la poesía amorosa cancioneril, y más profundamente, con el universo ideológico del amor cortés.

La literatura medieval hispánica ha dado múltiples ejemplos de entretenimiento poético de carácter amoroso, corriente continuada a lo largo de la Edad de Oro, y cuya finalidad era la de divertir basándose en elementos tan populares como el juego, la suerte, el chiste, los refranes, las citas cancioneriles o los tradicionales simbolismos. Sin embargo han sido prácticamente ignorados por la crítica y muchos de ellos no cuentan aún con una edición moderna, como es el caso del *Juego Trovado* de Pinar.

2. *Características del* Juego Trovado

Aunque su datación se fija en torno al año 1497, el poema se conserva impreso en el Cancionero General de Hernando del Castillo, en la edición de 1511 y sucesivas. La introducción en prosa al *Juego Trovado*, que sólo aparece en la primera edición y fue elaborada por el compilador, supone probablemente un resumen de las instrucciones originales (hoy perdidas), y deja constancia del uso de naipes o dados en su funcionamiento, y del grupo cortesano para el que fue compuesto.

El poema que nos ocupa es una de las muestras más extensas y elaboradas dentro de su especie. Consta de 46 coplas o décimas antiguas, que pueden ser divididas a su vez en dos apartados: en primer lugar, las primeras 6 coplas, dirigidas expresamente a la familia real (los reyes y sus cuatro hijas, por orden de edad); a continuación, y mediante un epígrafe que lo indica, las 40 coplas restantes, dedicadas a otras tantas

damas de la corte. Atendiendo a la naturaleza y finalidad del poema, este segundo grupo constituye el verdadero cuerpo del juego, porque al no revelar la identidad de la destinataria de cada mensaje (oculta tras la combinación de símbolos), se mantenía la necesaria expectación hasta el final. El caso de las seis primeras coplas, que adjuntan (mediante epígrafe) el nombre de cada destinatario, supone únicamente un elogio poético, en la línea de los poemas de alabanza real de los poetas cortesanos.

Como veremos, el *Juego* incluye en cada una de sus coplas cuatro palos (llamados «suertes»), simbolizados en la presencia de una planta o árbol, un ave, el primer verso de una canción o romance, y un refrán. Como veremos, gracias a la resolución del sentido simbólico conjunto de los cuatro elementos se llega al mensaje oculto, relacionado con casos concretos amorosos, y acompañado en ocasiones de consejos personales. Las damas a quienes iba destinado el poema podrían identificarse sin dificultad al escuchar las coplas, ya que los materiales empleados eran muy comunes en la época, aunque hoy muchos han perdido su significación simbólica.

3. *Análisis de las coplas*

3.1. *Copla III*

Dirigida a Isabel de Aragón, primogénita de los Reyes Católicos y casada en primeras nupcias con Alfonso de Portugal, al que conocía desde niña. El matrimonio duró sólo unos meses debido a la muerte accidental del esposo. El suceso afectó tanto a la infanta, viuda a los 20 años, que su madre ordenó su regreso a la corte castellana. Parece que, a su vuelta, la reciente viuda prometió no volver a casarse nunca más y dedicar su vida a obras de caridad. Sin embargo, cuatro años después, y por presiones políticas, la infanta Isabel se verá obligada a contraer matrimonio, esta vez con el heredero al trono portugués, el futuro Manoel I.

Tome vuestra realeza, / princesa, señora y tal
por árbol nueva firmeza / de su propio natural;
y después tome un moral, / y un cisne que esté con él,
cantando con voz igual: / *Donde amor hiere cruel*;
y el refrán más apropiado: / *Porfía mata venado*

En este momento histórico nos sitúa la copla de Pinar: Isabel es ya princesa de Portugal, consorte del rey, y el poeta le otorga como árbol «nueva firmeza», esto es, ánimo y valentía interior para afrontar el golpe que el destino le ha dado y adaptarse a su nueva situación. El moral, o morera, era conocido entre otras virtudes porque, se-

gún los pastores, con su fruto se remediaba la soledad.[1] Tras años de luto y encierro voluntario, se le augura que el nuevo matrimonio será el mejor remedio contra su pena. Con la imagen del cisne se hace alusión simbólica a la realización suprema de un deseo, que era sin duda que la princesa hallase la felicidad en su nueva vida. Para los marineros, y ya desde la época clásica, la aparición de un cisne era señal inequívoca de buena suerte, algo que la infanta no había tenido hasta entonces.

El poema citado es una conocida canción del poeta Guevara en la que se desarrolla el tópico según el cual cuanto mayor es el amor que se siente por alguien, más difícil resulta mantenerlo en secreto. Se establece un paralelismo entre *amor* y *mal*, recurrente en el universo cortés, y que aquí adquiere pleno sentido porque sirve para remarcar un hecho concreto (el notorio dolor de la infanta durante tanto tiempo por la muerte de su joven marido), y ensalzarlo como prueba de amor auténtico.

Por último se le asigna el popular refrán «Porfía mata venado», sumamente adecuado en este contexto. Explica Covarrubias en su *Tesoro de la lengua castellana* que quien «al primer estropieço de su pretensión desmaya y no pasa adelante con ella, dexa de conseguir lo que pudiera alcanzar perseverando». Con ello se anima a Isabel a que supere definitivamente la tragedia y sea constante en su camino de vuelta a la felicidad. Por desgracia, como sabemos, esta hija de los Reyes Católicos tampoco tuvo suerte en su segundo matrimonio, ya que morirá tres años después de la boda, tras dar a luz a su primer hijo. Tenía 27 años, y parece que la reina sintió con especial intensidad la muerte de esta hija, que para muchos cronistas de la época fue siempre su predilecta.

3.2. *Copla XVIII*

Incluso antes de interpretar los elementos simbólicos, es posible captar en esta copla que el poeta se dirige a una dama afligida y descontenta con su situación personal:

> Tened delante los ojos / una retama con vos,
> mudando siempre d'antojos, / dando mil quexas a Dios;
> y un papagayo con ella, / mirándose en derredor,
> cantando desta querella: / *No se sufre tal dolor*;
> y el refrán dirá con quexos: / *Poco a poco van a lexos*

En primer lugar, se ofrece a la destinataria una retama, aclarando que debe ser colocada ante sus ojos. Este dato es útil para precisar el sentido simbólico de esta planta de fuerte sabor amargo, que es, según el *Diccionario de Autoridades* (s.v. *retama*),

[1] SAN ISIDORO, *Etimologías*, ed. de OROZ RETA, J., Y MARCOS CASQUERO, M., Madrid, Editorial Católica, 1982-1983, 2 vols., XVII, 7, 19.

«desesperación de discretos o esperanza de necios». Podemos aventurar que la destinataria es una mujer caprichosa sólo por la presencia de la retama, porque simbólicamente indicaba disgusto por no conseguir aquello que se anhela y no depende de la propia voluntad. Además, también poseía carga simbólica por sus dos colores: el verde (color de la esperanza), y el amarillo (propio de los enamorados infelices). En el contexto de la copla puede interpretarse como una referencia a la situación de la dama, que quizás ama a un galán que no corresponde a sus deseos, y por ello se siente desgraciada.

Con respecto al papagayo, ave tropical de llamativos colores, era en la época en que se compone el *Juego* un animal muy raro, que probablemente sólo pudiera ser observado en el ambiente de la corte. En esta copla se nos representa «mirándose en derredor», esto es, girando la cabeza sobre sí mismo, como es característico en esta especie. Con esta mención, en absoluto superflua, se busca quizás resaltar el carácter narcisista y egocéntrico del amado. La imagen del ave exótica y singular sirve tal vez para introducir la idea de excentricidad o admiración. Como refuerzo a esta idea tenemos el verso que describe a la retama (y por extensión a la dama) como «mudando siempre d'antojos».[2] Se trata por tanto de una dama encaprichada de un galán fatuo y vanidoso que no corresponde a su amor.

La canción citada, «No se sufre tal dolor», no se ha conservado hasta nuestros días, pero es fácil pensar que se trataría de un lamento de amor no correspondido, con las tópicas súplicas y reproches del amor cortés. Además, se especifica que la canción está en relación con «esta querella», lo que avala la hipótesis de la queja ante un amor frustrado o que no se desarrolla satisfactoriamente.

Por último, el refrán (que se dice «con quesos», o lo que es lo mismo, a modo de lamento), «Poco a poco van a lexos», transmite la idea de que para conseguir aquello que se desea es indispensable la constancia y el interés continuado por alcanzarlo. El poeta parece explicar a la dama que sólo de esta manera pueden acometerse las empresas más complicadas, como lograr el amor de quien nos ignora, o, en último caso, olvidar lo que no nos conviene.

[2] A propósito del ingenioso juego de palabras que Pinar inserta en los cuatro primeros versos de la copla, resulta interesante la siguiente explicación de Celdrán Gomáriz (*Creencias populares: costumbres, manías y rarezas con su explicación, historia y origen*, Madrid, Edimat Libros, 2000, p. 41): «(el antojo) Es voz latina, de *ante occulos* = delante de los ojos, por parecerle deseable a la persona caprichosa cuanto se le pone a la vista, suscitándose en ella un deseo vivo y pasajero por poseerlo».

3.3. *Copla XXIX*

En la interpretación de esta copla se defiende la hipótesis de que el poeta se dirige, con evidente actitud burlesca, a una dama cortejada por un pretendiente demasiado viejo.

> Un alerze os he buscado, / tomadle sin sobresalto,
> con un buitre denodado / que vuele por lo más alto;
> con una canción estraña, / hecha d'un rey en Levante
> que dixo con nueva maña: / *Si no fuesse tan avante*;
> y el refrán dize y responde: / *Lo que la vejez cohonde*

Todos los elementos simbólicos remiten a la idea de la vejez de una u otra forma. En el caso del árbol se ofrece un alerce, que destacaba por su fortaleza y por la resistencia de su madera. El poeta lo muestra a la dama pidiéndole que no se sorprenda con ello, y es que quizá sea lo más adecuado en su caso, porque simboliza algo que su galán ya no puede ofrecerle: fuerza física y longevidad.

El buitre, que poseía rasgos simbólicos definidos desde el imperio egipcio, era en la cultura cristiana elemento relacionado con los muertos, la cobardía y el vuelo pesado y poco elegante. Aquí se especifica que este buitre es «denodado», esto es, que demuestra una actitud de esfuerzo y atrevimiento, sin duda la actitud mantenida por el viejo galán en su empeño por conquistar a la amada, aún a costa de hacer el ridículo o resultar fastidioso. También se explica que «vuela por lo alto», lo cual, aunque es un rasgo común en esta especie, puede hacer alusión a las elevadas expectativas de este galán con respecto a su futuro amoroso.

La canción que se cita a continuación, «Si non fuesse tan avante», del poeta Carvajales, se denomina en esta décima como «extraña» (en el sentido etimológico de «extranjera») y se pone en boca de un rey levantino (que no es otro que Alfonso V de Aragón, el Magnánimo, a cuya corte napolitana perteneció aquel poeta). Su contenido expresa el arrepentimiento del amante desengañado, que duda de la utilidad de amar porque con ello se desperdicia amargamente la vida. Se manifiesta un deseo de retroceder en el tiempo para enmendar errores pasados, algo que también podría ser anhelado por el anciano pretendiente de la destinataria de estos versos, que sin duda gozaría de una posición más ventajosa (y menos ridícula) siendo joven.

Como colofón, el refrán refuerza la idea general expresada por la copla y puede verse incluso como una burla del propio Pinar «Lo que la vejez conde» (esto es, lo que la vejez estropea), continúa así: «No hay maestro que lo adobe». Se manifiesta, de forma algo cruda, la idea de que las señales del tiempo no pueden ser disimuladas ni ocultadas por ningún medio, en clara referencia a las ingenuas pretensiones del madu-

ro galán que quizá fuese objeto de bromas con sus intentos de remozarse ante la dama.

3.4. *Copla XXXV*

La primera parte de la copla es un encendido elogio a la destinataria del mensaje, ya que alude a todos los valores deseables en una mujer del siglo XV: hermosura, donaire, y «saber», esto es, cierto ingenio y prudencia. Aparte de la enumeración expresa de las prendas de la dama, el poeta le otorga un almendro, árbol que simboliza con frecuencia la belleza y la dulzura por la hermosa imagen que ofrece cuando se cubre de flores, antes que ningún otro.

> A vos, perfeta muger, / un almendro se os presenta
> porqu'en vos sola s'assienta / gracia, beldad y saber;
> y por ave un aguilocho; / la canción que se os envía:
> *Por demás es la porfía*, / quien ál piensa será tocho;
> y el refrán, quien más os ladre, / es: *Llamar al rey compadre*

Con el nombre de «aguilucho» se hace referencia al ave rapaz conocida como cernícalo común, del que suele destacarse su imponente belleza y sus elegantes formas en vuelo. Es evidente que con esta imagen se prolonga e intensifica el elogio a la llamativa perfección física y moral de la joven dama. Además, la aparición de un ave rapaz como símbolo denota a menudo la nobleza de lo simbolizado.

La canción que se cita ofrece de entrada una pequeña curiosidad: no se ha encontrado ninguna composición que comience «Por lo demás es la porfía», pero sí «Por demás es porfiar», respuesta poética de Pedro del Castillo a Juan de Tavira, y que encaja perfectamente en el sentido unitario de la copla. La razón de la variante no es otra, en nuestra opinión, que la simple necesidad del poeta de rimar la cita elegida con el verso precedente. El verso citado funciona aquí como elemento simbólico en sí mismo (el poeta opina que no es necesario insistir más en las prendas de la dama, porque ya lo ha dicho todo) aunque es también interesante el poema completo, ya que en él se manifiesta la tópica idea de que servir al amor da sentido a la vida. Pinar se pone de parte de aquellos que defienden el servicio amoroso aún a costa de los desvelos y sufrimiento que provoca. El verso «quien ál piensa será tocho» (o lo que es lo mismo, «quien no esté de acuerdo con esto es un necio»), es realmente significativo por cuanto revela el propio parecer del autor, que con asombrosa frecuencia interviene en los mensajes ocultos del *Juego* expresando su opinión.

Con respecto al refrán «Llamar al rey compadre», debe advertirse que nos hallamos ante una situación especial: no ha podido encontrarse ni una sola referencia a su

significado, y apenas una a su existencia.[3] Ni en los tratados paremiológicos medievales, ni en ninguna de las colecciones modernas de refranes consultadas aparece consignado el sentido de este curioso proverbio. Suponemos, por lógica, que alude a lo inadecuado de tratar a quien está jerárquicamente por encima con excesiva desenvoltura. También podría entenderse como alusión al elevado poder o superioridad de alguien en un determinado terreno (en el sentido figurado de quien puede codearse con los más poderosos, en este caso con las más bellas). Este segundo significado es quizás el que mejor se acomoda al sentido de la copla, especialmente teniendo en cuenta la expresión que lo precede «quien más os ladre», que tal vez pueda entenderse como una indirecta del poeta a las murmuraciones y críticas envidiosas de otras damas. El conjunto de ambos elementos, así entendidos, casa a la perfección con el tono de alabanza que preside toda la décima. Se trataría por tanto de una exaltación del alto grado de perfección de esta dama y supone un caso único en el *Juego*.

3.5. *Copla XLI*

Por medio de esta copla se demuestra que los comentarios de índole personal que el poeta introduce en el *Juego* son sumamente útiles para enfocar la interpretación simbólica de los versos a los que acompañan.

> Un fresno, dama, os presento, / con una grúa crecida,
> y, entre tanto, el pensamiento / piensa en qué serés servida;
> y el romance que aquí os dan / es aquel qu'habéis oído,
> mucho triste y dolorido: / *Mal se quexa don Tristán*;
> y el refrán, dicho por nombre, / que: *A las vezes lleva el hombre*

Se otorga como árbol el fresno, conocido desde la antigüedad por la solidez de su madera. Se considera símbolo bélico porque con él se fabricaban las lanzas para la guerra. San Isidoro[4] explica que su nombre le viene de lo abrupto de las zonas en que suele crecer. A la vista de estos datos, podemos deducir que el poeta asigna un fresno a la dama como alusión al fuerte o agresivo carácter del galán que la corteja, ya que además era símbolo de vigor masculino en la antigua Grecia.

La grulla es también un ave que gozó de considerable fortuna en el terreno simbólico desde la época clásica y en multitud de culturas. Algunos de sus rasgos emblemáticos son la longevidad, la justicia, la prudencia y la bondad, todos ellos atributos altamente positivos. En esta copla es evidente que la significación simbólica se rela-

---

[3] O'KANE, ELEANOR, «Refranes y frases proverbiales españolas de la Edad Media», en *BRAE*, 1959 (anejo II), pág. 203.

[4] *Etimologías*, XVII, 7, 39.

ciona con la proverbial vejez que alcanzaban estas aves, ya que se explica que la grulla asignada es «crecida», que se trata de un ejemplar de edad avanzada. San Isidoro apuntaba en sus *Etimologías*[5] (que era posible distinguir los especimenes más viejos de los jóvenes, porque, a medida que envejecían, su color se tornaba más y más oscuro. A continuación, el poeta interpola una reflexión propia en la que se pregunta qué beneficio obtiene esta dama de su situación amorosa. Es probable que con esto se pretenda evidenciar la mala unión que resulta de una mujer madura (y con ello, sabia y prudente) con un pretendiente de carácter desabrido y guerreador. La combinación puede pensarse a la inversa, y tratarse de una dama de fuerte carácter y un cortejador maduro y de nobles cualidades, pero en cualquier caso, Pinar parece desaprobar la unión manifestándolo con la conjunción de dos elementos simbólicos tan dispares e incluso opuestos.

El poema citado, un romance del ciclo tristaniano, todavía se conserva. El que pertenezca a una temática tan difundida como la de los desdichados amores de Tristán e Iseo nos da una pista para relacionar su sentido simbólico individual con el de la copla en general. «Mal se quexa don Tristán» narra los últimos momentos del héroe, herido de muerte por su tío, y preocupado por ver a su amada de nuevo. Pinar da la medida de la notable divulgación del romance en su época porque afirma refiriéndose a él que «es aquel qu'habéis oído». En el contexto de la copla, la elección del romance viene dada por un deseo de ejemplificar el desastroso final que suelen tener los amores imposibles.

El refrán «A las vezes lleva el hombre» se continúa con «a su casa con qué llore». En él se expresa la importancia que tiene saber escoger a las personas que amamos, pues incluso las que se juzgan más estimables y convenientes pueden provocar desengaños. Resulta sin duda una advertencia del poeta coherente con la postura que se mantiene en esta copla.

Como hemos intentado reflejar, por lo general la combinación de símbolos nos lleva a una interpretación bastante sólida del mensaje oculto. Sin embargo, es difícil mantener en muchos casos una sola vía de interpretación, o incluso llegar a conclusiones plausibles, debido a la multitud de datos biográficos que desconocemos sobre las destinatarias (empezando por su identidad) y que sin duda se expresan en el Juego de forma velada, y también debido a los muchos guiños burlescos el poeta incluye en referencia a vivencias cotidianas y pequeños episodios de la corte de los que, desafortunadamente, tampoco nos han llegado noticias.

[5] XII, 7, 14.

Bibliografía

CALLES VALLES, José, *Refranes, proverbios y sentencias,* Madrid, Libsa, 2002.

CASAS RIGALL, Juan, *Agudeza y retórica en la poesía amorosa de cancionero,* Santiago, Universidad, 1995.

CELDRÁN GOMÁRIZ, Pancracio, *Creencias populares: costumbres, manías y rarezas con su explicación, historia y origen,* Madrid, Edimat Libros, 2000.

CORREAS, Gonzalo, *Vocabulario de refranes y frases proverbiales y otras fórmulas comunes de la lengua castellana* (1627), ed. de COMBET, L., Madrid, Castalia, 2000.

COVARRUBIAS, Sebastián, *Tesoro de la lengua castellana o española*, ed., de MALDONADO, F., Madrid, Castalia, 1994.

CHARBONNEAU-LASSAY, Luis, *El Bestiario de Cristo,* Palma de Mallorca, Olañeta, 1997.

CHEVALIER, Jean, *Diccionario de símbolos,* Barcelona, Herder, 1986.

DUTTON, Brian, *El cancionero del siglo XV* (c 1360-1520), Salamanca, Universidad, 1991, 7 vols.

FOURNIVAL, Richard, *Bestiario de amor,* Madrid, Miraguano, 1980.

LISS, Peggy K., *Isabel la católica: su vida y su tiempo,* Madrid, Nerea, 1998.

MARTÍNEZ KLEISER, Luis, *Refranero general ideológico español,* Madrid, Real Academia Española, 1953.

O'KANE, Eleanor, *Refranes y frases proverbiales españolas de la Edad Media,* (anejo II), Madrid, BRAE, 1959.

REAL ACADEMIA ESPAÑOLA, *Diccionario de Autoridades* (1726), ed. facsímil, Madrid, Gredos, 1990, 3 vols.

Romancero, ed., de DÍAZ MAS, P., Barcelona, Crítica, 1994.

SAN ISIDORO, *Etimologías,* ed. de OROZ RETA, J. y MARCOS CASQUERO, M., Madrid, Editorial Católica, 1982-1983, 2 vols.

WHINNOM, Keith, *La poesía amorosa cancioneril en la época de los Reyes Católicos,* Durham, University, 1981.

DEL HADA CELTA A LA MUJER SABIA: EVOLUCIÓN MISÓGINA DE LOS PERSONAJES DE LA MATERIA DE BRETAÑA HISPÁNICA

LAURA ZORRILLA ORTIZ DE URBINA
UNIVERSIDAD DEL PAÍS VASCO

De entre los numerosos personajes que componen el universo artúrico o materia de Bretaña, han destacado siempre, por su peculiar atractivo, aquellos que tradicionalmente se adscriben al mundo de la magia. Destaca sin duda entre todos ellos el sabio Merlín (profeta, hechicero y protector de Arturo), sobre el que mucho se ha escrito y especulado. Pero en la adaptación hispánica de la materia de Bretaña, el personaje de Merlín se halla inexorablemente unido a dos misteriosas figuras femeninas: Morgana el Hada y la Doncella del Lago. Estas dos mujeres son, así mismo, representantes de Otro Mundo mágico, de un universo regido por el encantamiento y los hechos inexplicables, en el que tanto ellas como Merlín se mueven a la par, influyendo de distintas maneras en los acontecimientos desarrollados en la corte del rey Arturo.

Nadie se atrevería a dudar hoy día de los orígenes míticos y folclóricos de ambos personajes, de su raigambre celta y su conexión con el mundo de las hadas (la misma Morgana ostenta dicho título), ya que el extenso *corpus* artúrico siempre ha mostrado el carácter sobrenatural de estas mujeres y las ha tratado como seres misteriosos de procedencia feérica. Con el devenir de los años y de los siglos, la visión de Morgana y la Doncella del Lago ha evolucionado notablemente hasta llegar a tierras hispánicas y terminar convirtiéndose en amantes de Merlín. Me propongo analizar aquí estos episodios, extraídos del *Baladro del sabio Merlín* (Burgos, 1498) y *La demanda del Sancto Grial* (Sevilla, 1535), en los que podremos ver las líneas de evolución de estos personajes femeninos.

1. *Merlín y Viviana*

Nada se nos dice de la Doncella del Lago con anterioridad a la gran compilación *Lanzarote-Grial* conocida como *Vulgata*. Así, su primera aparición acontece en la *Estoire du Merlin* (*ca.* 1215), donde la narración de sus orígenes toma tintes claramente mitológicos. Curiosamente, en un momento en el que el substrato pagano celta estaba siendo ya absorbido y casi sustituido por los valores cristianos, el autor o autores de esta *Historia de Merlín* acuden al mundo grecolatino para caracterizar a este personaje femenino. Así, Viviana es fruto de un don otorgado por la diosa Diana a su

padre, a quien le profetiza que su primera hija «será codiciada por el hombre más sabio de la tierra después de mi muerte».[1] De esta forma, Viviana quedará por siempre ligada a los valores virginales de la diosa romana, lo que explica el epíteto de *Doncella Cazadora* que ostenta en los textos hispánicos.

Si por un lado su nacimiento está ligado al mundo clásico, el primer encuentro de Viviana y Merlín se realiza dentro de las convenciones del Otro Mundo celta, en el que las mujeres asociadas al elemento acuático (ríos y fuentes) representan a seres mágicos capaces de otorgar dones o desgracias.

> Cuando Merlín se separó de Leonches de Paerne, cabalgó hasta llegar al bosque de Briosque; tomó aspecto de muchacho hermoso y se dirigió hacia una fuente de agua clara y agradable; la gravilla brillaba de tal forma que parecía que fuera de plata pura. Viviana iba con frecuencia a la fuente a jugar y divertirse, y el mismo día que acudió Merlín, ella había ido.[2]

A pesar de los esfuerzos del autor por caracterizar a su padre Dionás como un caballero, vasallo del duque de Borgoña, y otorgar un aspecto de normalidad a toda su genealogía, esta presentación de Viviana contiene los elementos suficientes para transportarnos hasta el universo sobrenatural celta y percibir desde el inicio el aura de misterio que envuelve al personaje. La Doncella del Lago de la *Vulgata* sintetiza tradiciones latinas, celtas y cristianas, en un momento en el que era aún difícil renunciar al bagaje cultural bretón que subyacía en las historias artúricas.

A partir de este episodio, en el que la doncella otorga su amor a Merlín a cambio de que éste le enseñe sus conocimientos de nigromancia, se suceden los encuentros entre ambos, en los que Merlín irá acrecentando la sabiduría mágica de Viviana sin conseguir consumar su deseo físico por ella. No están excesivamente claros los motivos por los que la doncella rehuye el afecto del mago. Nunca se alude explícitamente a su «desamor» por Merlín, sino que más bien, la doncella parece preocuparse por mantener su virginidad en honor de Diana, sin llegar a desarrollar una animadversión personal hacia el mago. Finalmente, asistimos a la mágica (como no podía ser de otro modo) desaparición del sabio, que queda encerrado en una torre invisible construida por la doncella para mantenerlo siempre a su lado. El afecto de Viviana hacia su maestro queda rematado de forma explícita: «Mantuvo muy bien la promesa, pues fueron pocos los días y las noches que no estuvo con él y Merlín no volvió a salir de aquella fortaleza en la que su amiga lo había encerrado, aunque ella salía y entraba siempre que quería».[3]

---

[1] Utilizo la traducción realizada por Carlos Alvar sobre el manuscrito Add 10292 de la British Library, *Historia de Merlín*, Madrid, Siruela, 2000, p. 247.

[2] *Ibidem.*, p. 248.

[3] *Ibidem.*, p. 440.

Concluye así la *Historia de Merlín*, que dará paso al *Lanzarote en prosa*, inaugurando un nuevo periodo en el universo artúrico donde, una vez desaparecida la figura del hechicero, serán las mujeres quienes ejercerán las funciones mágicas del relato.

El *Baladro* de 1498 sigue las pautas marcadas por la *Vulgata* en sus rasgos básicos a la hora de relatar los amores de Merlín y Viviana (Niviana en el texto hispánico), pero presenta algunas diferencias significativas. Pasados más de dos siglos desde la composición del ciclo y a través de las reelaboraciones de la *Post-Vulgata*, el personaje de la Doncella del Lago llega hasta la Península despojado del carácter ambiguo que los elementos paganos le otorgaban. Desaparece inmediatamente la escena del encuentro entre Merlín y la doncella junto a la fuente, y con él toda la atmósfera sobrenatural de clara ascendencia céltica que antes hemos mencionado. La Doncella Cazadora (como ahora se la denomina) aparece en la corte del rey Arturo persiguiendo a un ciervo con una jauría de sabuesos, dando origen a una triple aventura que deberán acometer tres caballeros. Después descubrimos que es hija del rey de Urberlanda, en la Pequeña Bretaña, lugar al que retorna acompañada por Merlín. El *Baladro* de 1535 narra aproximadamente los mismos hechos. Sin embargo, ambas obran muestran a una Doncella del Lago absolutamente hostil a Merlín, a quien soporta hipócritamente con el fin de obtener sus conocimientos de nigromancia. Las reacciones ante el amor del sabio son, no sólo de rechazo, sino de asco y temor.

> pero con todo ello no había cosa en el mundo que tanto desamase como a Merlín, porque sabía bien que contendía él por llevarse su virginidad; y si le pudiera luego acometer la muerte por ponzoña, lo haría muy de grado, mas no osaba porque tenía pavor de que se lo entendiera él. (Baladro 1498, p. 226)[4]

> Y ella lo desamaua cuanto podia, que nunca muger desamo a otro hombre tanto, e bien lo mostro en la cima, pero con todo esto tanto le mostraua ella de amor, que el creya que lo amaua mucho. (Baladro 1535, p. 147)

Así mismo, el encierro final de Merlín se transforma en un brutal enterramiento, que no persigue otra cosa que su muerte. Recordemos que los motivos de la mágica prisión del mago eran bien distintos en el texto francés, pues allí estaba claro que Viviana disfrutaba de su compañía.

El cambio operado en la Doncella del Lago desde sus fuentes francesas nos lleva, por lo tanto, en dos direcciones. Por un lado, la cristianización del mito se torna irreversible, por lo que los ambientes mágico-sobrenaturales se suprimen por completo. Por otro lado, la Niviana hispánica es poco menos que una arpía, repleta de odio ase-

[4] Para el *Baladro* de 1498 utilizo la edición modernizada de José Javier Fuente del Pilar; para el *Baladro* de 1535, incluido en *La demanda del Sancto Grial*, remito a la edición de Bonilla y San Martín (*víd.* ambas en *Bibliografía*).

sino hacia los hombres y especialmente hacia Merlín. Lo que obtenemos de esta combinación es una mujer mortal (no ya un hada), adornada de una ingente dosis de la tradicional maldad y astucia femeninas que tanto difundió la literatura misógina medieval. Es cierto que el Merlín de la *Vulgata* también queda engañado y escarnecido por Viviana, pero los motivos que inducen a crear dicha situación son tan vagos como misteriosos, mientras que los *Baladros* plantean abiertamente la idea del odio y las malas intenciones en el corazón de la mujer. La Doncella del Lago reúne todos los tópicos de la literatura misógina: la astucia, la falsedad, la ingratitud…

La historia de los amores de Merlín y Viviana se articula desde su origen en los textos franceses como un *exemplum* del hombre sabio burlado por las mujeres. Y, al mismo tiempo, ofrece un aviso sobre la peligrosidad del acceso al saber por parte de éstas. Mariló Vigil, en su trabajo sobre la mujer renacentista española, se basaba en este mismo episodio (la relación entre Merlín y Viviana) para ilustrar la actitud masculina hacia las mujeres instruidas, y apuntaba lo siguiente:

> La mujer aparece ante el hombre como un ser peligroso, ya que ha sido instituida como principio diferencial; se teme que ella busque —y consiga— ejercer el poder sobre él. En consecuencia, las mujeres tienen que ser dominadas si no se quiere ser dominado por ellas.
>
> Por otra parte, el conocimiento, según vimos, también es considerado como un poder, puesto que permite la previsión, la manipulación y el control sobre cosas y sobre personas. De ahí que en las antiguas leyendas, cuando las mujeres mediante sus artes logran hacerse con la ciencia, los desastres se desencadenan de un modo fatal e inexorable.[5]

En los *Baladros* son continuas las advertencias en este sentido, y la muerte de Merlín se anuncia desde el principio con un carácter premonitorio y fatídico, del que carecía el texto de la *Vulgata*. Si bien los cambios argumentales no son excesivamente significativos, los matices mencionados, la caracterización de la Doncella del Lago y los excursos moralizantes hacen del *Baladro del sabio Merlín* un texto mucho más maniqueo, misógino; adaptado a las concepciones eclesiásticas de la mujer, en las que lo femenino es visto con temor y desprecio. Se incide de manera explícita en las nefastas consecuencias del libre acceso a la cultura por parte de las mujeres, ya que éstas siempre buscan el modo de perjudicar a los hombres. Así es Niviana: perversa, astuta y maligna. Nada queda ya de aquella encantadora y virginal muchacha celta.

[5] VIGIL, Mariló, *La vida de las mujeres en los siglos XVI y XVII*, Madrid, Siglo Veintiuno, 1986, p. 44.

2. *Merlín y Morgana*

Para observar más detenidamente las oscuras relaciones entre la mujer y el saber resulta de inestimable ayuda el personaje de Morgana (Morgayna). Sorprende de entrada un hecho que ningún lector debería pasar por alto: no existe relación amorosa alguna entre Merlín y Morgana el Hada antes de la *Post-Vulgata* y sus reelaboraciones hispánicas. Su papel en la *Vulgata* es bastante menor, y la escasa relación que establece con Merlín podría catalogarse de una relación profesional entre colegas.

> Mientras estuvieron en la ciudad, Morgana, que era mujer muy buena conocedora de todo, trató mucho a Merlín y tuvo una gran relación con él, y estuvo tanto a su alrededor que por fin supo su origen y conoció muchas maravillas de astronomía y de nigromancia que le enseñó Merlín y ella las retuvo muy bien.[6]

Poco más se nos dice de la relación de ambos en el texto francés. Ciertamente, se sugiere la idea de que Morgana, al igual que la Doncella del Lago, aprendió la ciencia de Merlín, pero también se nos dice que «era mujer buena *conocedora de todo*». Es decir, que previamente ya poseía amplios conocimientos de todo tipo de cosas, los cuales le permiten acercarse a Merlín en igualdad de condiciones para establecer una especie de intercambio. No es, desde luego, una relación erótica o amorosa la que se crea entre ellos. Y no son sus encantos femeninos los utilizados por Morgana para ganarse la simpatía del mago.

La diferencia sustancial que se establece entre la Morgana de la *Vulgata* y la Morgayna hispánica radica en las fuentes de su conocimiento. Su primera aparición en la *Historia de Merlín* nos presenta a una mujer noble muy instruida, que accede a una formación cultural privilegiada a instancias de su familia. Algo inusual quizás para las mujeres de la época. Este detalle es convenientemente suprimido en las versiones hispánicas.

[6] *Historia de Merlín*, ed. cit., p. 289.

Vulgata	*Baladro 1498*	*Baladro 1535*
El rey Neutre de Garloc tenía otra hija y Uterpandragón otra llamada Morgana, a la que envió a una casa de religión por consejo de sus familiares para que aprendiera letras; aprendió tanto y tan bien que conoció las artes y sobre todo un arte llamado Astrosomía; trabajó mucho durante toda su vida, supo mucho de Física y gracias a ella y al conocimiento que tenía, la llamaban Morgana el Hada. (*Historia de Merlín*, p. 130)	Y así tomó Úter Padragón por mujer a Iguerna, y dio la menor por mujer a Urián rey, que tenía por nombre Morgaina. Y de la hija de Iguerna que dio al rey Lot salieron Galván, Agranai y Gariete; y de la que dio al rey Urián, que tenía por nombre Morgaina, salió Iván: más esto no fue antes que Artur fuese conocido por hijo de Úter Padragón, ni entonces ni más adelante, como Merlín dijo a Iguerna. Y aquella Morgaina venció después a Merlín, como la crónica contará más adelante, pues él le enseñó tanta nigromancia y encantamientos que fue maravilla. Y porque ella supo tanto fue llamada Morgaina el Hada. (*Baladro*,1498, p. 89)	E casole la menor fija con el rey Orian, e de la fija de Iguerna que dio al rey Loc salió Galban, e Agravain, e Gariete; e de la que dio al rey Orian, que avia nombre Morgair, salió Iban; mas esse casamiento no fue ante que Artur fuesse conocido por fijo de Padragon, ni estonce mas adelante, como Merlin dixo a Iguerna, e aquella vencio despues a Merlin assi como el cuento os lo dira, ca le enseño nigromancia y encantamento que fue maravilla, e porque supo tanto fue llamada Morgayna la Fada. (*Baladro*, 1535, p. 44)

La mujer instruida en una *casa de religión*, es decir, la mujer culta, desaparece por completo en la versión hispánica, lo que irremediablemente nos lleva a pensar que el acceso a la educación por parte de las mujeres se consideraba peligroso dentro de las concepciones misóginas de los compiladores de la obra. En su lugar, los *Baladros* crean un episodio amoroso a imagen y semejanza del de La Doncella del Lago (fuente inequívoca de inspiración para el personaje de Morgayna), y convierten a Merlín en un sabio doblemente engañado, doblemente víctima de la astucia femenina. Morgayna es la representación de la codicia, de esa parte inherente al género femenino que busca la ruina del hombre usurpando su poder. Su descripción no podría ser más explícita: «ella era muy sotil y enseñosa, e codiciosa de aprender, e avia muy gran sabor de ciencia de nigromancia» (*Baladro del sabio Merlín*, 1535, p. 89). Una vez obtenidos sus objetivos, «quando quiso alongo a Merlin despues, porque vio quel amava de fol amor, e dixole que le haria morir si mas viniesse a lugar do ella fuesse»

(*Baladro*, 1535, p. 89). Es obvio que la caracterización de Morgana debe cambiar, pues resulta imprescindible adaptarla a los nuevos parámetros ideológicos de la obra. Sus intervenciones se amplían, dando lugar a episodios de acción e intriga en los que Morgayna intenta destruir o perjudicar de algún modo a su hermano Arturo. Desarrolla un odio cerval hacia la esposa de éste, Ginebra, hacia su propio esposo, Urián, y por supuesto hacia Merlín. Adquiere todos y cada uno de los rasgos tradicionalmente asignados a las malas mujeres; en especial la lujuria. A diferencia de la virginal Niviana, Morgayna puede hacer alarde de un amplio número de amantes en las páginas del *Baladro*, hombres a los que utiliza generalmente para conseguir sus fines malévolos. Este carácter lujurioso afecta también a su aspecto físico, siguiendo una creencia popular muy arraigada en la Edad Media.[7]

> Y la hija de Iguerna llevó la prez de la hermosura; y sin falta era ella muy hermosa hasta en aquella sazón que aprendió encantamientos y carátulas. Mas después que el diablo entró en ella, hubo en sí espún de diablo y de lujuria y perdió todo su bien parecer; y ninguno la podía mirar ni tener por hermosa, sino por fea encantada si no fuese encantado. (*Baladro*, 1498, pp. 115-116)

La desconcertante alternancia entre belleza y fealdad que caracteriza a este personaje en los textos artúricos se ha explicado tradicionalmente a través de un doble origen en la mitología celta;[8] en este caso hallamos una explicación moralizante de tintes cristianos, que adecua el personaje a la ideología castellana de la época.

Como puede deducirse de este breve análisis, la transformación de Morgana es bastante más profunda que la de su compañera Viviana. La mujer que nos presenta la *Vulgata* a través de unas breves pinceladas parece constituir una amenaza peligrosa para el universo patriarcal cristiano, ya que ofrece la imagen de una mujer instruida y, por lo tanto, independiente. Se impone un cambio radical en la adaptación del personaje, evitándole en todo momento la posibilidad del libre acceso al conocimiento y avisando sobre los peligros que se derivan de la usurpación del poder por parte de las mujeres. Porque el conocimiento es, sin duda, fuente de poder. La «mujer buena

---

[7] Desde los primeros escritos de los padres de la Iglesia, la fealdad femenina se relaciona con una extremada lujuria. El mismo San Jerónimo, que tan importante papel jugó en la creación y extensión de tópicos misóginos a lo largo de la Edad Media, declara en su tratado *Adversus Jovinianum*: «La mujer bella pronto es deseada; a la fea fácilmente la mueve la lujuria» (citado en Archer, R., *Misoginia y defensa de las mujeres. Antología de textos medievales*, Madrid, Cátedra, 2001, p. 84. Puede accederse al texto latino en *Patrologia latina*, 23, cols. 215 y ss.).

[8] Puede verse una exposición detallada del desdoblamiento de la Diosa Madre en el temprano trabajo de Myra Mahlow Olstead (véase la bibliografía final), concretamente en el capítulo «Fertility concepts as one source of the fairy enchantress», pp. 54-111.

conocedora de todo» se ha convertido en la representación del mal absoluto, y así es como pasará a la posteridad.

El éxito incomparable que la materia de Bretaña tuvo en toda Europa hasta bien entrado el Renacimiento es fruto de un hábil trabajo de adaptación, reelaboración y revisión a través de los siglos. Es un largo viaje el que Arturo y sus caballeros emprenden desde su nacimiento entre los pueblos celtas insulares de era precristiana hasta la corte castellana del siglo XV. En ese viaje, son inevitables las transformaciones profundas de los parámetros narrativos, como modo de asumir y explicar la realidad externa a la que asistían los seres humanos. En el caso de las mujeres artúricas, los escritores, clérigos cristianos, debieron de encontrar un reto tan fascinante como peligroso, pues se encontraban ante personajes fantásticos, procedentes de una rica mitología repleta de cultos matriarcales. La Doncella del Lago y Morgana el Hada eran dos mujeres sabias que, inevitablemente, tenían que mudar sus ropajes con su llegada a la Península Ibérica. Sobre la misoginia medieval se ha escrito mucho, y no es éste el momento de ahondar en los detalles de su desarrollo. Un breve vistazo a la literatura doctrinal de entre los siglos XIII-XV puede darnos una idea del miedo que las mujeres despertaban, de la obsesión masculina por la legitimidad de su descendencia y, por lo tanto, de la necesidad absoluta de controlar las acciones y pensamientos de las mujeres que estos hombres desarrollaron a lo largo de los siglos.[9] La mujer se transforma en un ser naturalmente lujurioso, siempre dispuesta a engañar a su marido; conspiradora en la sombra para rebelarse y subvertir los valores de sumisión establecidos.

Las mujeres han sido consideradas como más dominadoras, a la vez que más dominadas, por el erotismo y por el sexo. Se cree que hay que evitar que ellas puedan alzarse mediante el atractivo de sus recursos sexuales con el mando social; lo cual, se piensa, es lo que en el fondo todas pretenden.[10]

Por eso es importante evitar cualquier forma de acceso al poder por parte de las mujeres. Y, siendo el conocimiento un recurso fundamental de poder, resulta imprescindible vetarles la educación. En este sentido, se crea la idea de que una mujer instruida utilizará siempre sus conocimientos para dominar al hombre y perjudicarle de todas las maneras posibles. Son pocas las imágenes positivas de mujeres sabias que encontramos en la literatura medieval, y estos personajes son casi siempre castas doncellas que repiten como una cantinela las concepciones misóginas de sus compañeros

---

[9] Para un resumen de la tipología femenina en la literatura hispánica medieval véase el artículo de Mª Jesús Lacarra, «Algunos datos para la historia de la misoginia en la Edad Media», *Studia in honorem Profesor Martí de Riquer*, vol.I, Barcelona, Quaderns Crema, 1986, pp.339-361.

[10] VIGIL, Mariló, *op. cit.*, pp. 43-44.

masculinos.[11] Los episodios de Morgana y la Doncella del Lago reproducen fielmente el modelo del *exemplum* destinado a avisar sobre los peligros de la instrucción de las mujeres. Ambos personajes acceden al conocimiento a través de engaños, aprovechando sus dotes sexuales. Resulta imprescindible resaltar la inconveniencia de educarlas en la infancia (de ahí la significativa supresión de ese pequeño episodio de la vida de Morgana). Y una vez obtenidos dichos conocimientos, obviamente los emplean para maltratar y perjudicar a los hombres desprevenidos. Quizá lo que más podamos lamentar de este hecho sea la pérdida irreparable de la fascinante personalidad del Hada. Aunque siempre estamos a tiempo de recuperarla.

Bibliografía

ARCHER, Robert, *Misoginia y defensa de las mujeres. Antología de textos medievales*, Madrid, Cátedra, 2001.

El Baladro del sabio Merlín, J.J. Fuente del Pilar ed., Madrid, Miraguano, 1988.

BONILLA Y SAN MARTÍN, Adolfo, «El baladro del sabio Merlín», «La demanda del Sancto Grial con los maravillosos fechos de Lanzarote y de Galaz su hijo», *Libros de caballerías. Primera parte: ciclo artúrico – ciclo carolingio*, Baillo-Bailliere, Madrid, 1907.

HARO, Marta, «De las buenas mujeres: su imagen y caracterización en la literatura ejemplar de la Edad Media», en *Actas del V Congreso de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval*, Juan Paredes Núñez ed., Universidad de Granada, 1995, pp. 457-476.

Historia de Merlín, trad. y ed. Carlos Alvar, Madrid, Siruela, 2000.

LACARRA, María Jesús, «Algunos datos para la historia de la misoginia en la Edad Media», *Studia in honorem Profesor Martí de Riquer*, vol.I, Barcelona, Quaderns Crema, 1986, pp.339-361.

——, «El arquetipo de la mujer sabia en la literatura medieval», *La mujer en la literatura hispánica de la Edad Media y el Siglo de Oro*, Walthaus R. ed., Amsterdam, Rodopi, 1993, pp. 11-21.

OLSTEAD, Myra Mahlow, *The role and evolution of the arthurian enchantress*, Tesis, Ann Arbor, UMI, 1996 (edición de la tesis presentada en 1959).

Patrologia latina, (recurso electrónico) Alexandria, Chadwyck-Healey, 1995.

VIGIL, Mariló, *La vida de las mujeres en los siglos XVI y XVII*, Madrid, Siglo XXI, 1986.

[11] LACARRA, Mª Jesús, «El arquetipo de la mujer sabia en la literatura medieval», *La mujer en la literatura hispánica de la Edad Media y el Siglo de Oro*, ed. de Walthaus R., Amsterdam, Rodopi, 1993, pp. 11-21.

ESTUDIOS DE

LITERATURA DE LOS SIGLOS DE ORO

JUAN BAUTISTA DE VILLEGAS: UN AUTOR-*ACTOR* DEL SIGLO XVII

VERÓNICA ARENAS LOZANO
UNIVERSITAT DE VALÈNCIA

Juan Bautista de Villegas fue un dramaturgo, actor y director de su propia compañía teatral que llegó a alcanzar gran fama en el primer cuarto del siglo XVII, aunque hoy en día es prácticamente desconocido y su obra no haya sido editada modernamente. Entre sus contemporáneos, Andrés de Claramonte, que como Juan Bautista de Villegas reunió las funciones de actor, dramaturgo y director, en su *Letanía moral* (publicada en Sevilla, en 1612),[1] se refería ya en aquellas fechas a Juan [Bautista] de Villegas como hijo de Antonio de Villegas, «tierno ingenio y natural monstruoso, y apacible representante».

De hecho, aunque no sea ya lo más común en el siglo XVII, aún encontramos casos de hombres que, como Juan Bautista de Villegas o Andrés de Claramonte, desplegaron su actividad como hombres de teatro en varias direcciones: no sólo compatibilizando las tareas de actor y de director de la empresa teatral que constituía de hecho la compañía, sino también escribiendo piezas dramáticas o piezas musicales y bailes. Así, por ejemplo, podemos documentar algunos otros casos como los de Gaspar de Mesa y Simón Aguado, en los últimos años del siglo XVI y principios del XVII, de los cuales se conservan autógrafos; a mediados del XVII, otros como los de José Antonio García de Prado y Matías de Castro; y, ya avanzado el XVII, a Antonio Fajardo y Acevedo, Francisco de la Calle, Francisco de Castro, Pablo Polop y Valdés, etcétera.

El caso de Juan Bautista de Villegas reviste interés porque, en relación con otros dramaturgos del XVII, de Villegas se conservan hasta quince comedias, aunque de algunas la atribución presente problemas, como es habitual en la época. Por otro lado, tenemos una serie de documentos que nos dan cuenta de su biografía, sus antecedentes familiares y la actividad desempeñada como director y como actor. Sin embargo, estas noticias no siempre resultan claras y concluyentes. Por ello, en estos momentos el trabajo de investigación del que he empezado a realizar los primeros pasos se está concretando, por un lado, en el rastreo documental de su actividad dramática, por otro, en el estudio de su obra y, en la medida de lo posible, la clarificación de la autoría respecto a las obras que a él se atribuyen.

[1] CLARAMONTE Y CORROI, Andrés de, *Letanía moral*, Sevilla. Matías Clavijo, 1613 [Colofón: Sevilla, Matías Clavijo, año 1612]. B.N.M. sign. R- 7891, sin paginación.

En cuanto a su actividad como actor, como muchos otros dentro de la profesión, debió iniciarse en el seno familiar. Sin embargo, hasta el momento, no tenemos constancia documental de que trabajara en la compañía de su padre, el autor de comedias Antonio de Villegas, que alcanzó gran éxito a finales del siglo XVI y principios del XVII, y cuya compañía fue, junto a la de Gaspar de Porras, Nicolás de los Ríos, Baltasar de Pinedo, Melchor de León, Antonio Granados, Diego López de Alcaraz y Juan de Morales, una de las ocho autorizadas para representar comedias, por decreto de Felipe III, dado el 26 de abril de 1603.

Sabemos que Antonio de Villegas, el padre, estuvo casado con la actriz Ana Muñoz. Hasta hoy no se encontraban documentados los nombres de los hijos de este matrimonio. En el Archivo Histórico de Protocolos de Madrid he encontrado un documento, fechado en Madrid en julio de 1613, en el que se mencionan los nombres de los hijos menores del matrimonio que quedaron bajo la tutela de Ana Muñoz tras la muerte del marido y sus edades. En el documento se mencionan siete hijos. Gracias a las consultas que nos permite realizar el *Diccionario Biográfico de actores del Teatro Clásico Español*,[2] sabemos que, al menos tres de ellos, se dedicaron, como los padres, a la profesión teatral. Se trata de Ana de Villegas, Pedro de Villegas y María de Villegas. Sin embargo, algo llama la atención, y es que entre los nombres de los hijos del matrimonio no se mencione precisamente a Juan Bautista de Villegas, ni tan siquiera el nombre de Juan de Villegas, que es como aparece a veces nuestro autor, lo cual me induce a pensar que, tal vez, en esa fecha fuese ya mayor de edad y por ello no es mencionado entre los menores que quedaron a cargo de la madre. También cabe la posibilidad de que fuese un hijo natural de Antonio de Villegas o de un matrimonio anterior de Antonio de Villegas que no tenemos documentado. Hay que tener en cuenta que la documentación biográfica relativa a vinculaciones familiares es compleja y muchas veces fragmentaria.

Pero volvamos a la cita que mencioné al principio de Andrés de Claramonte, quien en su obra *Letanía moral* se refería a nuestro autor. Esta obra de Claramonte fue publicada en Sevilla, en 1612, pero la aprobación para la impresión se remonta al 23 de mayo de 1610, fecha en la que, por lo tanto, la obra ya estaría escrita. Claramonte entonces se refería a «Juan [Bautista] de Villegas, hijo de Antonio de Villegas», como «tierno ingenio y natural monstruoso, y apacible representante». Si nos fijamos, en esta cita se destaca, por un lado, su faceta de actor y, por otro lado, su valía como

[2] Proyecto financiado por la D. G. I. C. Y. T. (ref. BFF 2002-00294). Desde estas páginas me gustaría agradecer a la profesora Teresa Ferrer la ayuda que me ha prestado en la revisión del artículo. Sobre este proyecto véase el artículo de FERRER VALLS, Teresa, «Sobre la elaboración de un Diccionario biográfico de actores del teatro clásico español y sus antecedentes», *Diablotexto* 4/5., 1997-1998, pp. 115-41, y algunos trabajos relacionados con este proyecto en este mismo volumen.

dramaturgo, llamándole «tierno ingenio», por lo que se deduce que cuando Claramonte la escribió nuestro autor debía ser muy joven.

Juan Bautista de Villegas, del cual ignoramos su fecha de nacimiento, debió fallecer en torno a 1623, puesto que en este año su mujer, la actriz Paula Salvadora, ya figura mencionada como viuda en la petición de un inventario de bienes, que había dejado su marido, que murió sin hacer testamento. Todo el patrimonio de Juan Bautista de Villegas se reducía a su vestuario.[3] De su faceta como actor, la documentación nos ha dejado algunas huellas: así, sabemos que en 1618 él y su mujer representaron en Valladolid, cuando formaban parte de la compañía de Pedro Cebrián.[4] En 1620 pertenecía a la compañía de Alonso de Olmedo, con quien representó también en Valladolid,[5] y en 1621 a la de Baltasar Pinedo, con quien estuvo representando en el corral de la Olivera de Valencia y con quien continuaría representando en esta ciudad cuando la compañía de Baltasar Pinedo, por razones desconocidas, pasó a ser dirigida por Andrés de Lastra.[6] La última noticia que nos lo documenta como actor pertenece a 1623, y es un contrato por el que pasaba a formar parte de la compañía de comedias

[3] Para una información más detallada del inventario de bienes que dejó Juan Bautista de Villegas a su mujer, la actriz Paula Salvadora, fechado en Madrid el 13 de noviembre, véase PÉREZ PASTOR, Cristóbal, *Nuevos datos acerca del histrionismo español en los siglos XVI y XVII. Primera Serie,* Madrid, Imprenta de la Revista Española, 1901, p. 204.

[4] Sabemos, gracias a una obligación, fechada en Valladolid el 13 de julio, que Juan Bautista de Villegas y su mujer Paula Salvadora, en esos momentos estaban en Valladolid y pertenecían a la compañía de Pedro Cebrián, en FERNÁNDEZ MARTÍN, Luis, *Comediantes, esclavos y moriscos en Valladolid, Siglos XVI y XVII,* Valladolid, Secretariado de Publicaciones, Universidad de Valladolid- Estudios y Documentos, n.º XLIV, 1988, p. 77.

[5] Hay constancia de una obligación, fechada en Valladolid el 11 de agosto**,** a través de la cual sabemos que Juan Bautista de Villegas era representante en la compañía de Alonso de Olmedo, para más detalles véase GARCÍA CHICO, Esteban, «Documentos referentes al teatro en los siglos XVI y XVII», en *Castilla*, Valladolid, I, 2 (1940-41), pp. 345-46.

[6] Según apunta Henri Mérimée, en *Spectacles et comédiens à Valencia (1580-1630)* (Toulouse-Paris, Edouard privat-Auguste Picard, 1913), Baltasar de Pinedo representó con su compañía en el corral de la Olivera de Valencia hasta el principio de la Cuaresma [el 23 de febrero], y a ésta compañía pertenecería Juan de Villegas, tal y como se desprende de un documento, fechado en Valencia el 16 de marzo, en el que Juan de Villegas aparece como integrante de la compañía de Andrés de Latorre (probablemente se trata de un error por «Andrés de Lastra»), el cual supuestamente estaría bajo la dirección de la compañía de la que anteriormente había sido autor Baltasar de Pinedo, pero que por razones desconocidas abandonó, como ya señaló el propio Mérimeé, *ibidem*, p. 240-41. Para más detalles de este último documento véase ESQUERDO, Vicenta, «Aportación al estudio del teatro en Valencia durante el siglo XVII: actores que representaron y su contratación por el Hospital General», en *Boletín de la Real Academia Española*, LV (1975), pp. 467-668.

de Manuel Vallejo durante un año.[7] Pero no debió cumplir su contrato, porque, como hemos señalado, poco después (en 1623) su mujer aparece como viuda.

Sabemos que estrenó la comedia *Lo que pasa en una tarde*, de Lope de Vega, en cuyo manuscrito autógrafo, fechado el 22 de noviembre de 1617, figura «Villegas» en el elenco de personajes en el papel de don Felis.

En cuanto a su faceta de autor, ninguna de las noticias que de él poseemos lo menciona como autor de título. Aunque es posible que, como su padre, obtuviese en algún momento el título de autor por Su Majestad. Consiguió establecer su propia compañía teatral, aunque probablemente lo fue por un periodo breve de tiempo. Lo encontramos codirigiendo su compañía con Tomás Torres en Valencia, a fines de 1621, representando, durante las fiestas del Corpus [el 10 de junio], el auto *La Ninfa del cielo* y *La casa de Austria*. Estuvo también con su compañía en varias ciudades de Andalucía en 1622 (Granada, Málaga) y sabemos que participó en la fiesta de la [Inmaculada] Concepción que se hizo este mismo año en Sevilla, representando con su compañía una comedia en la iglesia de San Francisco, a los religiosos de dicho convento. A principios de 1623 representó con su compañía cinco comedias, en privado, ante el Rey en el Alcázar, entre ellas *Cómo se engañan los ojos*, escrita por él. Este último caso puede ayudar a constatar que la valía de Juan Bautista de Villegas en cuanto a director teatral y dramaturgo debió ser reconocida en la época llegando a representar junto a su compañía, en privado, ante el Rey, privilegio del que no todos los autores de la época podrían disfrutar. Decíamos que su andadura como autor debió de ser, a tenor de la documentación que tenemos, breve, y este mismo año de 1623 volvería a reintegrarse como actor en una compañía, la de Manuel Vallejo, aunque fue este año cuando, como dijimos, la muerte truncó su carrera de actor.

Tras su muerte, algunos documentos nos revelan la existencia de copias de sus comedias en los repertorios de algunos directores. En 1624 Roque de Figueroa y su mujer, Mariana, eran propietarios, entre otras comedias, de *Cómo se engañan los ojos* y *La morica garrida*, ambas de Juan Bautista de Villegas. En marzo de 1627 sus comedias *Cómo se engañan los ojos*, *El discreto porfiado* y *El P[adr]e de su enemigo* estaban en el repertorio de comedias de la compañía del autor Juan Acacio.

Sabemos, de hecho, por un dietario valenciano de la época, que *El discreto porfiado* empezaron a representarla Juan Acacio y su mujer Ana Falcón el 25 de diciembre de 1626 «viernes, día de Navidad» en la Casa de la Olivera de Valencia, y el día

[7] Entre los documentos que aporta Pérez Pastor, *op. cit.*, destacamos un contrato, fechado en Madrid el 16 de marzo de 1623, por el que el Juan de Villegas se obligaba a representar en la compañía de Manuel Vallejo durante un año (hasta 1624), ganando 8 reales de ración y 22 reales por cada representación. Pero este contrato no debió cumplirse porque en noviembre de este mismo año de 1623 consta un inventario de bienes del actor Juan Bautista de Villegas al que ya me he referido anteriormente.

26 la representaron, en privado, en el palacio del Real.[8] En 1645 sabemos que la compañía de Pedro Manuel de Castilla representaba todavía en Valencia su comedia *Cómo se engañan los ojos*.

Aunque existen dudas sobre la atribución de algunas comedias, a Villegas se atribuyen con mayor o menor certeza hasta quince comedias. Alguna de ellas, atribuida también a Lope o a otros autores. El trabajo de investigación que en estos momentos estoy llevando a cabo está encaminado, por un lado, a completar y clarificar, en la medida de lo posible, los datos que documentan la actividad como actor y autor de Villegas y, por otro, a intentar establecer un corpus fiable de sus obras. Me centraré, como botón de muestra de la complejidad que supone el establecimiento del corpus de comedias de los autores dramáticos de la época, en el caso de la comedia de Villegas *La Despreciada querida*, que merece nuestra atención porque, además de haber sido escrita en Valencia, en donde probablemente se entrenó antes de ser llevada a Madrid, en ella podemos encontrar un problema muy común de atribución dudosa. De esta comedia se conserva en la Biblioteca Nacional de Madrid un manuscrito autógrafo de la Tercera Jornada, que incluye la firma de Juan Bautista de Villegas, fechado en Valencia el 15 de mayo de 1621. Es posible, aunque no seguro, que la obra se estrenase en Valencia, en donde Villegas estuvo este año representando al menos hasta el mes de agosto. El manuscrito autógrafo de esta tercera jornada de la comedia contiene una licencia de representación, fechada en Madrid el 27 de septiembre de este mismo año, en la que se dice «La despreciada querida, su Autor Ju. Villegas, no tiene en que repararse, y puedese Representar». Por otro lado, también se conserva una copia de esta comedia, fechada en Frenegal (Badajoz) en 1628, copia realizada por Lorenzo de los Ríos, en la que se atribuye dicha comedia a Lope de Vega. También apareció atribuida a Lope de Vega en la *Parte veinte y ocho de Comedias de varios autores* (Huesca, 1634). A pesar de estas atribuciones a Lope, la existencia de la tercera Jornada autógrafa y firmada no deja lugar a dudas sobre su pertenencia a Villegas. Además, el manuscrito está firmado en Valencia, el 15 de mayo, y en esta ciudad sabemos que estaba Juan Bautista de Villegas con su compañía en esa fecha. Aquí representaría, poco después de acabar su comedia, en las fiestas del Corpus, y en la misma ciudad continuaría representando en el Corral de la Olivera hasta el mes de agosto. Por otro lado, hay que añadir que Morley y Bruerton no consideran esta comedia entre las obras del Fénix, ni siquiera en el apartado correspondiente a las de dudosa atribución.

Probablemente *La Despreciada querida* fue representada por la propia compañía de Villegas en Madrid. La comedia, sin embargo, pronto debió de pasar a manos de otro autor, Pedro de Valdés. Entre las varias comedias que su compañía representó entre el 5 de octubre de 1622 y el 8 de febrero de 1623 en el cuarto de la reina, *La des-*

[8] VICH, Álvaro y Diego, *Dietario valenciano (1619-1632)*, Valencia, 1921, p. 71.

preciada querida se puso en escena en dos ocasiones, la primera en octubre. Sabemos todavía que el lunes de Carnaval de 1625 la compañía de Andrés de la Vega volvió a representar esta comedia ante S. M. en el palacio de El Pardo. Estas representaciones, realizadas ya una vez fallecido el dramaturgo, dan fe de cierto éxito de público de esta obra, al menos en los ambientes de palacio.

En cuanto al género de esta comedia, aunque no puedo entrar a fondo aquí en su análisis, pertenece al que la crítica ha denominado comedia palatina. Algunos de los rasgos que permiten considerarla dentro de la tipología de la comedia palatina son:

En primer lugar, la acción se sitúa en un ambiente palaciego y en una época indeterminada, sin más referencias contrastables que las de una Hungría, que fue signo fabuloso en el teatro áureo, por tanto, localización espacial no española e imprecisión temporal.

Además, la fábula se construye sustentada no sobre la vida cotidiana sino sobre la fantasía.

En tercer lugar, hemos de tener presente el episodio de ocultación, en este caso voluntaria que conlleva a una desestabilización del orden moral y amoroso. También es característica del género palatino que los personajes pertenezcan, desde el punto de la vista de la jerarquía social, a la más alta alcurnia, y en esta comedia lo son.

Por otro lado, el ambiente es plenamente cortesano, puesto que toda la acción, como ya he dicho anteriormente, transcurre en la corte del Rey de Hungría, concretamente, en diferentes salas de Palacio.

Y, finalmente, nos encontramos con el desarrollo de un conflicto en el que se entrecruzan lo cómico y lo amoroso con final feliz.

Lo que he expuesto es una pequeña muestra de lo que estoy trabajando y que en un futuro cercano ampliaré, tanto en lo que se refiere a la biografía de Juan Bautista de Villegas como en lo referente a su vida personal y profesional. Por otro lado, estoy estudiando las comedias que escribió para establecer una tipología de los géneros más recurrentes en sus obras. De hecho, en su momento La Barrera ya destacó que la biografía de Juan Bautista de Villegas era bastante confusa indicando que «no debió de residir habitualmente en Madrid, ni tener grandes relaciones con los ingenios de aquel tiempo». En efecto, hemos podido comprobar que, entre 1615 y 1623, nuestro autor recorrió distintos lugares de la geografía española y representó en ciudades de capital importancia para el estudio del teatro del Siglo de Oro, como Valencia, Madrid, Sevilla o Valladolid.

La falta de datos precisos y concluyentes acerca de su biografía, tanto personal como profesional, me invita a proseguir en el trabajo de investigación que he comenzado para tratar de clarificar su figura y poder realizar aportaciones de interés crítico y literario en el estudio de su obra. Una obra que, aunque el tiempo la haya relegado a un segundo plano ante la presencia de otras figuras que han gozado de mayor atención

por parte de la crítica, como se indicaba al principio, sí gozó de prestigio entre sus contemporáneos.

Bibliografía

BARRERA Y LEIRADO, Cayetano de la, *Catálogo bibliográfico y biográfico del Teatro antiguo español desde sus orígenes hasta mediados del siglo XVIII*, Madrid, Rivadenera, (1860), Madrid, Gredos, 1969.

CLARAMONTE Y CORROI, Andrés de, *Letanía moral*, Sevilla. Matías Clavijo, 1613 [Colofón: Sevilla, Matías Clavijo, año 1612]. B.N.M. sign. R-7891, sin paginación.

COTARELO Y MORI, Emilio, *Bibliografía de las controversias sobre la licitud del teatro en España*, Madrid, Tipografía de la Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos, 1904.

ESQUERDO, Vicenta, «Aportación al estudio del teatro en Valencia durante el siglo XVII: actores que representaron y su contratación por el Hospital General», en *Boletín de la Real Academia Española*, LV, 1975, p. 429-530.

FERNÁNDEZ MARTÍN, Luis, *Comediantes, esclavos y moriscos en Valladolid, Siglos XVI y XVII*, Valladolid, Secretariado de Publicaciones-Universidad de Valladolid (Estudios y Documentos, nº XLIV), 1988.

GARCÍA CHICO, Esteban, «Documentos referentes al teatro en los siglos XVI y XVII», en *Castilla*, Valladolid, I, 2, 1940-1941, pp. 339-64.

JULIÁ MARTÍNEZ, Eduardo, «El teatro en Valencia de 1630 a 1640», *Boletín de la real Academia Española*, II, 1915, p. 527-547.

LLORDEN, Andrés, «Compañías de comedias en Málaga (1572-1800)», en *Gibralfaro. Revista del Instituto de Estudios Malagueños*, 27, 1975, pp. 169-200.

MÉRIMÉE, Henri, *Spectacles et comédiens à Valencia (1580-1630)*, Toulouse-Paris, Edouard privat-Auguste Picard, 1913

PAZ Y MELIA, *Catálogo de las piezas de teatro que se conservan en el departamento de manuscritos de la Biblioteca Nacional*, Madrid, (1899), II ed., Madrid, 1934-1935.

PELLICER, Casiano, *Tratado histórico sobre el origen y progresos de la comedia y del histrionismo en España*, Madrid, Imprenta de la Administración del Real Arbitrio de Beneficencia, 1804, 2 volúmenes.

PÉREZ PASTOR, Cristóbal, *Nuevos datos acerca del histrionismo español en los siglos XVI y XVII. Primera Serie*, Madrid, Imprenta de la Revista Española, 1901.

——, *Documentos para la biografía de D. Pedro Calderón de la Barca*, Madrid, Fortanet, 1905.

RENNERT, Hugo Albert, «Notes on the cronology of the Spanish Drama», en *Modern Language Review*, II, 1906-1907, pp. 331-341.

——, *The Spanish Stage in the time of Lope de Vega*, New Yok, The Spanish Society of America, 1909 y «List of Spanish Actors and Actresses», pp. 411-635.

SHERGOLD, N. D., y VAREY, John E. (eds.), *Genealogía, origen y noticias de los comediantes de España*, Londres, Tamesis Books, Fuentes para la Historia del Teatro en España, II, 1985.

URZÁIZ TORTAJADA, Héctor, *Catálogo de autores teatrales del siglo XVII*, Fundación Universitaria Española, Madrid, 2002.

VICH, Álvaro y Diego, *Dietario valenciano (1619-1632)*, Valencia, 1921.

MANUSCRITOS TEATRALES DE LOS SIGLOS DE ORO: LAS COPIAS DE ACTORES

JOSEFA BADÍA HERRERA
UNIVERSITAT DE VALÈNCIA

En la Biblioteca Nacional de Madrid se conserva una copia manuscrita de *El árbol del mejor fruto*, de Gabriel Téllez, que incluye una interesante nota al final de la segunda jornada en la que se indica que,

> esta comedia es de Domingo Valvier, autor de comedias por su magestad; sacóla en papeles Alarcón y la sacó muy mal, que no hubo qien la azertase á leer á todo un día. Velcebú lleve quien le enseñó á escrevir y el que lo aprendió!

De Domingo Valvier, no hay ninguna duda. Se trata de una mala lectura del apellido de un conocido autor de comedias, Domingo Valvín, que, según precisa el manuscrito, era autor de título, es decir, poseía título oficial de *autor* para representar
Pero ¿quién es ese Alarcón al que se hace referencia en dicha copia? Se trata de un actor. Más concretamente del apuntador Sebastián de Alarcón que, según se desprende de la cita anterior, se dedicaba a sacar los papeles en la compañía a la que pertenecía. Esto no es una novedad. Como ya destacó Stefano Arata,[1] la figura del copista era una pieza clave en el engranaje del funcionamiento de una compañía y, entre sus cometidos estaba no sólo el de copiar por separado los papeles que desempeñarían los distintos actores, como bien vio Arata, sino también el de realizar, como veremos, las copias de las comedias.

La propia «Genealogía» atestigua la labor de copista de una mujer, la actriz Manuela Sierra, de quien advierte que tenía fama de escribir muy bien y «sacaba los papeles de las comedias», aunque se trata de una excepción, ya que no es nada habitual encontrar mujeres desempeñando tareas de *copista*. Hay que tener en cuenta los altos índices de analfabetismo entre las mujeres de la época y que muchas actrices no sabían escribir y aprendían de oído de sus compañeros. Pero volviendo al tema de los copistas en general, hay que señalar que en algunos contratos encontramos especificada esta función. Así, cuando el actor Jerónimo Muñoz firma en 1655 su contrato con el autor Francisco García ['el Pupilo'], en dicho contrato se especifica que es para apuntar en las comedias, bailes y entremeses y sacar los papeles y trasladarlos. Otro

[1] ARATA, Stefano y VACCARI, Debora, «Manuscritos atípicos, papeles de actor y compañías del siglo XVI», *Rivista di Filología e Letterature Ispaniche*, Edizioni ETS, V, 2002, pp. 25-68.

ejemplo que podríamos aducir es el de Roque García que el 2 de marzo de 1633, se obligaba para «representar, baylar, cantar, escribir y apuntar» durante un año en la compañía de Juan Martínez, y parece muy probable que el cometido que se le asignase fuese, como en el caso de Manuela Sierra, o Jerónimo Muñoz, el de copista, sobre todo si tenemos en cuenta que esta tarea se solía aparejar a la de apuntador, que también se obligaba a desempeñar Roque en este contrato.

He comenzado hablando del copista Sebastián de Alarcón y podemos afirmar que su función no estaba relacionada únicamente con la copia de papeles sueltos para los actores, pues de este actor hemos encontrado hasta un total de siete copias firmadas con su nombre: *La Presumida*, *En el dichoso es mérito la culpa*, *La luna de la Sagra y vida de Santa Juana de la Cruz*, *Volverse el rayo en laurel, o seguir a Dios por María*, *El Vaquero de Granada*, *El postrer duelo de España* y, *El Josef de las mujeres, Santa Eugenia*.

Y lo que resulta más significativo es que no se trata de un caso aislado, sino que se convierte en una constante que se reitera una y otra vez al revisar catálogos de manuscritos como hemos podido comprobar. El propósito de esta comunicación es el de sumergirnos en el circuito teatral, intentando hacernos cargo del papel que desempeñaban los copistas en la transmisión de obras dramáticas puesto que el estudio de algunos manuscritos catalogados en su día por Paz y Melia en los fondos teatrales de la Biblioteca Nacional de Madrid, nos revela que aportan datos de suma importancia para la comprensión de la importancia de la función del copista en las compañías teatrales de la época, y de su relevancia para la conservación de muchos textos dramáticos que en ocasiones tan sólo han llegado hasta nosotros gracias a la conservación de una de estas copias de actor.

Hasta hoy, en muchas ocasiones esta relevancia de la presencia de copias realizadas por actores dentro de los catálogos de manuscritos teatrales ha quedado muchas veces oscurecida por razones justificables. Sus nombres resultaban en la mayor parte de los casos desconocidos, y es ese mismo desconocimiento el que ha llevado a veces a atribuir la autoría de una obra a quien simplemente la firmaba como copista. Gracias a la reunión en el *Diccionario Biográfico de Actores del Teatro Clásico Español* de las noticias sobre actores hasta hoy dispersas, y la presencia de más de 6.000 nombres de actores y actrices documentados, he podido llevar a cabo un cotejo de nombres presentes en algunos de estos manuscritos teatrales con los de la base de datos del *Diccionario*.[2] Así, por ejemplo, serían copistas los actores: Gaspar de Cerecedo, José

[2] Todos los datos sobre actores manejados para la elaboración de este artículo han sido entresacados del Proyecto «Diccionario Biográfico de Actores del Teatro Clásico Español», dirigido por la Dra. Teresa Ferrer Valls (BFF 2002-00294) y financiado por la DGCYT. Sin la existencia de esta base de datos en la que se han vaciado alrededor de unas doscientas fuentes

Timoteo, Juan García de Iturroste, Felipe Conde de Montoya, Francisco Ponce de León, etc.

Debemos preguntarnos, antes que nada, por qué y para qué se realizaban las copias de las obras dramáticas. El primer elemento que llama la atención es la correlación que parece establecerse entre la función de copista y la de apuntador en el seno de la compañía, es decir, muchos de los actores que realizaron copias, trabajaron como apuntadores. Ello nos inclina a pensar que las copias realizadas podrían ser utilizadas, precisamente, para el desempeño de la función de apuntar en la comedia.

Por otro lado, siendo el repertorio uno de los elementos más importantes en las compañías, si no el que más, parece lógico pensar que los manuscritos originales de las obras compradas se guardasen con sumo cuidado y se sacasen copias, tratando de evitar su deterioro por el uso.

Lope, en el pleito que interpuso contra Francisco de Ávila tratando de evitar que éste imprimiese sus comedias, alegaba que él no vendió las dichas comedias a los autores para que se imprimiesen, sino tan sólo para que se representasen en los teatros; sin embargo, lo cierto es que, una vez vendidas las obras el autor de compañía pasaba entonces a ser el propietario del manuscrito, adquiriendo el derecho de representación en exclusiva del texto. Hay que tener en cuenta, por ello, que en la época el concepto de propiedad intelectual nada tiene que ver con el nuestro. El dramaturgo, en su caso Lope, vendía a los autores sus manuscritos, a veces, como sabemos por el propio testimonio de Lope sin quedarse copia de ellos y éstos podían, a su vez, volverlo a vender.[3] Este sería el caso del pleito de Lope contra Francisco de Ávila. Lope había vendido a Luis de Vergara doce comedias que heredó su viuda, María de la O y otras doce a Baltasar Pinedo. Será Francisco de Ávila quien comprase, a su vez, a los autores de compañías las copias de dichas comedias con la pretensión de publicarlas, a lo que Lope trató de oponerse. Pese a la demanda interpuesta por el dramaturgo, finalmente el pleito se falló a favor del Francisco de Ávila y estas veinticuatro comedias saldrían publicadas en la «Parte VII» y «Parte VIII» de obras de Lope.

---

bibliográficas, hubiera resultado imposible identificar los nombres de los copistas que fueron, a su vez, actores. Todas las referencias empleadas se recogen en la bibliografía del final.

[3] GONZÁLEZ PALENCIA, A., «Pleito entre Lope de Vega y un editor de sus comedias», *Boletín de la Biblioteca Menéndez Pelayo III* (1921), pp.17-26. *Vid.* también FERRER VALLS, Teresa, «*Sustento, en fin, lo que escribí*: Lope de Vega y el conflicto de la creación», (en prensa).

1. *¿De qué textos se servían los copistas para «sacar las copias»?*

En la mayoría de los casos en los que se indica, declaran haber realizado la copia a partir de los originales de los dramaturgos y, con frecuencia, para qué autor o actor se dedica la copia. Sin embargo, lógicamente esto no siempre debió ser así pues se harían también copias de copias y no sólo copias de originales.

2. *¿Les pagaban por la realización de las copias?*

La función de copiar era una más de las que se desempeñaban en el seno de las compañías. Por ello, tenemos constancia de escrituras de pago a actores por haber proporcionado lo que allí se llama «las letras de los autos o de las comedias».

Por ejemplo: Tenemos documentado, por un lado, una obra que copió un actor: Se trata de *Los Misterios de la Misa*, que incluye una nota final, firmada por «Anju Dela Reto», esto es, Juan de la Torre, en la que se indica «Acabélo de copiar en 6 de Marzo de 1673 en Granada, enfrente de S. Antón a las once y media de la noche. Sacóse del original de D. Pedro Calderón de la Barca» y, por otro lado, tenemos constancia de los pagos que éste recibió el año siguiente por facilitar a los autores Matías de Castro y Francisco de León, encargados de la representación del Corpus de Sevilla, «las letras de los dos autos, dos entremeses y las dos mojigangas», es decir, el pago recibido por las copias que había realizado para dichas compañías.

La muestra que aporto no debe conducirnos a una idea equivocada: la de pensar que en todos los casos recibirían un pago específico por la realización de las copias ya que, si recordamos por ejemplo el caso de Roque García que mencionaba al principio, se observa que dentro del salario que percibían por la pertenencia a una compañía, se estipulaba que debían desempeñar el cometido de copistas.

3. *¿Cómo indicaban su responsabilidad en la realización de las copias?*

Como norma general, en las copias se indica que ha sido *copiada* o *sacada*. Sin embargo, pese a que esto es lo más común, en ocasiones únicamente figura la firma de quien la ha trascrito o se alude a la función de copiar como *escribir*, lo que genera confusiones de atribución o autoría como las que mencionaba antes. Veamos otro ejemplo: Luis Gómez, también apuntador de compañía, copiará *La honra por la mujer* en Ciempozuelos en 1622. Junto a la firma, en lugar de hacer referencia a que fue él quien copió la obra, indica que la *escribió*. El uso de dicho verbo nos obliga a llevar cuidado pues las alusiones a actores que *escribían* no implican necesariamente

una interpretación unívoca en el sentido de que eran poetas dramáticos, sino que, en ocasiones escribían porque, usando la terminología de época *sacaban* las obras, es decir, las copiaban. Aunque no debemos plantear como alternativa excluyente la labor de copista y la de dramaturgo pues es cierto que un actor que copiaba obras de otros también podía ser creador de sus propias obras. Sería el caso de Juan Antonio Texera o el de Francisco de Castro.

Por otro lado, decíamos que en ocasiones únicamente conservamos manuscritos rubricados con sus firmas. Es precisamente el hecho de firmar las copias con el nombre de la persona que se había encargado de la realización de las mismas o de la persona que disfrutaba de su posesión, la que ha llevado, en ocasiones, a confusiones a la hora de señalar la autoría de las obras.

Paz y Melia creyó que la comedia *San Carlos* había sido escrita por Andrés de la Vega. Esta deducción se fundaba en la interpretación de la nota final que se incluye en el manuscrito, en la que Andrés de la Vega declaraba que esta comedia pertenecía a Bartolomé Romero «quien se la había pagado, quedándose él con el original con la aprobación del Sr. Gregorio López Madera». Paz y Melia infiere que Andrés de la Vega había vendido la obra que había escrito y de la que, según la nota anterior, conservaría el original. Sin embargo, en realidad, Andrés de la Vega vende una copia de la obra porque le pertenece, es decir, porque había comprado antes el original. Se trata, en efecto, de la comedia *San Carlos Borromeo*, que había escrito Andrés de Claramonte y de la que tenemos noticia de que fue adquirida por Andrés de la Vega ya que éste le dio poder a Bartolomé Romero en abril de 1642 para que, en su nombre y ante la justicia, defendiera su propiedad sobre ciertas comedias que había adquirido y que, por ello, no debían ser representadas por ninguna otra compañía. En particular defendió la de *San Carlos Borromeo*, de la que precisaba que era de obra de Andrés de Claramonte.

Sería un caso semejante al de *Sangre, valor y fortuna*, comedia representada en Valladolid por la compañía de Eufrasia Reina el 24 y 25 de abril de 1682 y que, según la escritura, «se dixo ser de un inxenio de esta ciudad», a partir de lo cual, el investigador Narciso Alonso Cortés deduce que es de Juan Francisco de Cubera, tesorero de Valladolid y, por tanto, no de Bances Candamo. Sin embargo, en un manuscrito de la obra existe una nota al final que precisa: «De D. Francisco de Cubera, tesorero de la ciudad de Valladolid», lo que viene a significar no que esta obra *sea escrita por*, sino que *pertenecía a*. Es decir, Francisco de Cubera no fue el dramaturgo que escribió *Sangre, valor y fortuna*, sino que ésta era posesión de dicho tesorero.

Dado que el repertorio de una compañía era, junto con el hato, uno de los bienes más preciados, cuando las compañías sufrían situaciones de precariedad o quebraban, podían vender a otras compañías las comedias que constituían su repertorio.

Un ejemplo curioso de la protección de las obras que constituían el repertorio de una compañía es que cuando Juan de Ribera Vergara, dramaturgo y actor, finaliza su contrato con el autor Alonso de Riquelme, le hacen firmar para que no escriba otras comedias siguiendo los argumentos de las que había escrito y vendido a Riquelme, ni de las escritas por otros dramaturgos, que había visto representar en dicha compañía y que también eran de la propiedad del autor. La cláusula indica: «ni compondrá las historias ni traças dellas ni de otras ningunas que ha visto o viere hacer en la conpañía del dicho Alonso Riquelme de aquí adelante, ni las dará a ninguna persona». Al vender las obras, por tanto, los dramaturgos perdían, al menos temporalmente, su autoridad sobre ellas.

En algunos contratos de formación de compañía, especialmente en los que se trataba de una codirección, se estipula que, al fin de la temporada teatral, venderán las obras que posean y se repartirán los beneficios entre los dos autores directores de la compañía. Existe constancia documental de venta de obras por parte de actores a mayordomos encargados de la organización de fiestas en algunos pueblos, lo que induce a pensar que cuando las piezas envejecían, se deshacían de ellas para sustituirlas por otras *nuevas*.

Ya para acabar con estas breves reflexiones sobre la función de los copistas en el seno de las compañías y las copias de actores, quisiera señalar un aspecto que pone de relieve el valor que los manuscritos teatrales tenían en la época para los profesionales, hasta el punto que, en el caso de algunas sagas familiares que se consolidaron a lo largo de varias generaciones en la profesión, los manuscritos teatrales se constituyen como una parte del patrimonio familiar que se pasa de padres a hijos.

El autor de comedias Antonio de Escamilla representó *Pedro de Urdemalas* y a él debió pertenecer la copia manuscrita del texto que incluye una nota en la portada, firmada de su mano, a través de la que averiguamos no sólo dónde la representó, sino también la cantidad que percibió en concepto de beneficios. La nota dice: «en Cádiz a 3 de septiembre de 1690, hubo entrada de 787 reales». Pero lo más llamativo de este manuscrito es que al final de la primera jornada se indica que «la trasladó Bartolomé de Robles para la Sra. Manuela de Escamilla que la estrenó. En Medina Sidonia se hizo, y hubo de entrada 619 reales. En el año 1693 se hizo esta comedia en Origüela, y hubo de entrada 300 rs. de plata el 21 de enero».

La mención de Manuela Escamilla, hija de Antonio Escamilla como actriz para la que se escribió la copia y más concretamente la mención de Bartolomé de Robles, hijo de Ana María de Escamilla, que era hijastra de Antonio de Escamilla, como la persona encargada de realizar, como copista, el traslado de la comedia, nos hace pensar en la pertenencia de este manuscrito a la familia Escamilla. Una pertenencia a la familia que se confirma al comprobar la cronología de las representaciones a las que se va haciendo referencia y la mención de un cuarto miembro de la familia: Miguel de

Escamilla, que era el hijo de Manuela de Escamilla. Será éste quien certifique en la última hoja de la segunda jornada que: «se hizo en casa del gobernador el 6 de septiembre de 1690 y dio 300 rs. de particular».

Será el estudio de la familia Castro el que nos permitirá confirmar, de hecho, la existencia de cierta estructura corporativa y de mantenimiento de la *saga*[4] por lo que se refiere a la realización y transmisión de copias teatrales manuscritas. Matías de Castro y Salazar, apodado 'Alcaparrilla', es ejemplo de polifacético actor-autor-dramaturgo, que seguía los pasos de sus antecesores, también dedicados al mundo escénico. Era hijo del actor don Pedro Antonio de Castro y Salazar y de la actriz Antonia Granados. Al morir su madre, él y sus hermanos, Juan y Lucía, quedaron al cuidado de su tío, el autor Antonio Granados. En una copia de *El Sacristán mujer*, de Calderón de la Barca se incluye al final la firma de Matías de Castro, lo que nos sirve como indicio de que el manuscrito le perteneció en algún momento. Desarrolló actividad como dramaturgo, escribiendo, entre otros, el entremés de *El Melonar*, del que conservamos el autógrafo, la jácara *El pardillo* autógrafa y firmada por Matías de Castro, el baile *Los Qüeros* incluido en la compilación *Bailes originales manuscritos* y el entremés *Alcalde y toros fingidos* escrito, según indica el manuscrito, para la fiesta de SS. MM. de 1692. Casado en primeras nupcias con María de la Cruz, natural de Toledo, que no fue actriz, con la que tuvo once hijos y sólo sobrevivió el apuntador Ventura [o Buenaventura] de Castro, que nació en Oviedo alrededor de 1659, y de quien conservamos, en The Hispanic Society of America, una copia del auto de Calderón *A Dios por razón de estado*[5] que realizó y firmó.

Después de haber enviudado de ésta se volvió a casar con Juana Gutiérrez en Valencia y con ella tuvo catorce hijos, entre los que estaban Juan de Castro, nacido en Cádiz y Francisco [de Castro 'Farruco'], en Madrid, este último, también escritor. El elemento más particular y significativo es que de ambos conservamos copias de obras que había escrito su padre o que le habían pertenecido. Resultan esclarecedoras las notas que tanto uno como otro, incluyen en distintos manuscritos que copian. Así, en la copia del entremés *Olalla* de Matías de Castro, firmada por su hijo Juan de Castro y Salazar, se explica en la última hoja que «sacóse este entremés por un libro de mi padre Matías de Castro, que está en gloria, a 30 de agosto de 1708». Por su parte, su hijo Francisco de Castro, copió otro entremés, el *Entremés famoso al nacimiento del Rey Carlos II*, de Matías de Castro, en 1691. Será también éste, el 'Farruco', en este caso en un entremés compuesto por él, quien mencione a otro de sus hermanos, también

[4] Para un estudio de las sagas familiares de actores, véase DE SALVO, Mimma, «La importancia de las sagas familiares en la transmisión del oficio teatral en la España del Siglo de Oro», en estas mismas Actas.

[5] *Vid.* REGUEIRO, J. M., y REICHENBERGER, A. G., *Spanish drama of the Golden Age*, Nex York, 1984, p. 49.

actor de profesión. Con fecha de 1704, al final del entremés *La Saca*, indicará: «Añadióse este figurón para fiesta de Corpus en Madrid, año de 1706, para Damián de Castro, mi hermano y Señor».

Decíamos al principio que nuestro propósito en esta comunicación era, repito, «sumergirnos en el circuito teatral, intentando hacernos cargo del papel que desempeñaban los copistas en la transmisión de obras dramáticas». No es el lugar ni el momento de ofrecer un listado enumerativo de los nombres de todos los actores que realizaron tareas de copia de manuscritos y de los que tenemos constancia porque, como hemos venido viendo, en ellos figuran sus firmas o anotaciones relativas a su función de trasladadores de los originales o de otras copias.

Los ejemplos podrían ampliarse mucho más, pero a través de las muestras que he ofrecido he tratado de poner de relieve la actividad que éstos llevaban a cabo, centrándome en una serie de casos paradigmáticos y atendiendo a algunos aspectos sobre los que la propia documentación encontrada llama la atención: la relación entre la función de los copistas y la de los apuntadores, los errores que pueden producirse en la atribución de la autoría de una obra por confusión del copista con el verdadero dramaturgo creador de la misma, y los mecanismos de transmisión y copia de manuscritos entre miembros de familias de actores. A pesar de tratarse de un oficio sin el prestigio añadido que imprime la tarea de la creación artística, gracias a su trabajo, muchos manuscritos que nunca llegarían a imprimirse, y que se movieron sólo por los circuitos de la representación, han llegado hoy hasta nosotros. Quizá no siempre en óptimas condiciones, y quizá llevaba razón Lope al quejarse de los estragos que las excesivas manos de copistas hacían en sus textos originales. Aún así, a veces, estragados y todo, son éstos las únicas huellas que han quedado de la creación original.

Bibliografía

ALONSO CORTÉS, Narciso, *El teatro en Valladolid*, Madrid, Tipografía de la Revista de Archivos, 1923.

ARATA, Stefano, y VACCARI, Debora, «Manuscritos atípicos, papeles de actor y compañías del siglo XVI», *Rivista di Filología e Letterature Ispaniche*, Edizioni ETS, V, 2002, pp. 25-68.

FERNANDEZ MARTÍN, Luis, *Comediantes, esclavos y moriscos en Valladolid, Siglos XVI y XVII*, Valladolid, Secretariado de Publicaciones, Universidad de Valladolid, Estudios y Documentos, nº XLIV, 1988.

FERRER VALLS, Teresa, «*Sustento, en fin, lo que escribí*: Lope de Vega y el conflicto de la creación», (en prensa).

GARCÍA GARCÍA, Bernardo José, «El alquilador de hatos Luis de Monzón y el negocio teatral madrileño a comienzos del Seiscientos», en Enciso Recio, Luis Miguel (coord.) *La burguesía española en la Edad Moderna. Actas del Congreso Internacional celebrado en Madrid y Soria los días 16 a 18 de diciembre de 1991*, Valladolid, Universidad de Valladolid, 1996, t. II, pp. 695-708.

GONZÁLEZ PALENCIA, A., «Pleito entre Lope de Vega y un editor de sus comedias», *Boletín de la Biblioteca Menéndez Pelayo III* (1921), pp. 17-26.

LOBATO, Mª Luisa, «Un códice de teatro desconocido del XVII. Edición de la mojiganga La pandera de Calderón», *Criticón*, 37, 1987, pp. 169-201.

PAZ Y MELIA, Antonio, *Catálogo de las piezas de teatro que se conservan en el Departamento de manuscritos de la Biblioteca Nacional*, Madrid, 1899.

PÉREZ PASTOR, Cristóbal, *Nuevos datos acerca del histrionismo español en los siglos XVI y XVII. Primera Serie*, Madrid, Imprenta de la Revista Española, 1901.

REGUEIRO, J. M., y REICHENBERGER, A. G., *Spanish drama of the Golden Age*, Nex York, 1984.

ROJO VEGA, Anastasio, *Fiestas y comedias en Valladolid. Siglos XVI-XVII*, Ayuntamiento de Valladolid, 1999.

SÁNCHEZ ARJONA, José, *Noticias referentes a los anales del teatro en Sevilla desde Lope de Rueda hasta fines del siglo XVII*, Sevilla, 1898.

SHERGOLD, Norman y VAREY, John (eds.), *Genealogía, origen y noticias de los comediantes de España*, Londres, Tamesis Books, Fuentes para la Historia del Teatro en España, II, 1985.

SHERGOLD, Norman y VAREY, John, *Representaciones palaciegas: 1603-1699. Estudio y documentos*, Londres, Tamesis Books, Fuentes para la Historia del Teatro en España I.

TOMILLO, Antonio, y Pérez Pastor, Cristóbal, *Proceso de Lope de Vega por libelos contra unos cómicos*, Madrid, Fortanet, 1901.

EL YERRO DEL ENTENDIDO: MOTIVO Y OBRAS (LOPE DE VEGA Y MATOS FRAGOSO)

ANA BARRAL MARTÍNEZ
UNIVERSIDADE DA CORUÑA

1. *Introducción*

Es frecuente que los estudiosos consideren la existencia de un ciclo llamado de Calderón de la Barca, que se extiende desde la muerte de Lope de Vega (1635) hasta un poco más allá de la muerte de Calderón (1681) adentrándose en el siglo XVIII.[1] A este ciclo pertenece Juan de Matos Fragoso,[2] el autor en el que se centra este trabajo, junto a otros dramaturgos como Rojas Zorrilla, Agustín Moreto, Juan Pérez de Montalbán, Juan Bautista Diamante, Álvaro Cubillo de Aragón, Juan de la Hoz y Mota, Antonio de Solís y Rivadeneyra o Francisco Bances Candamo.

---

[1] José Luis Sirera Turó postula que los autores que se agrupan en torno a Calderón entre 1630 y 1680 constituyen su ciclo. Los criterios en que se basa son la presencia de características comunes entre sí y la obra de Calderón (SIRERA, J. L., *El teatro en el siglo XVII: ciclo de Calderón*, Madrid, Playor, 1982, p. 19). Ignacio Arellano habla de un ciclo de Calderón e incluye en él a los «que puede considerarse compañeros de Calderón (en algunos casos seguidores o imitadores más o menos influenciados por la enorme figura de don Pedro)» (ARELLANO, I., *Calderón y su escuela dramática*, Madrid, Ed. del Laberinto, 2001, p. 128).

[2] Juan de Matos Fragoso (1608-1692) nació en Alvite (Alentejo, Portugal). Fue poeta y dramaturgo. Su obra fue impresa principalmente en los siglos XVII y XVIII. En 1926 se publicó una edición de *El ingrato agradecido* a cargo de Harry Clifton Heaton en Nueva York (MATOS FRAGOSO, Juan de, *El ingrato agradecido, edited from the Manuscript in the Biblioteca Nacional by Harry Clifton Heaton*, New York, The Hispanic Society of America, 1926) y en 1982 *El Hidalgo de la Mancha*, edición a cargo de Manuel García Martín (Juan de Matos Fragoso, Juan Bautista Diamante y Juan Vélez, *El Hidalgo de la Mancha*, ed. Manuel García Martín, Salamanca, Universidad, 1982). Gran parte de su obra poética ha sido editada por José Simón Díaz (SIMÓN DÍAZ, José, *Textos dispersos de autores españoles*, Madrid, CSIC, 1978, pp. 169-202 y «Cuatro poemas», en *Revista de Literatura*, XXVIII, 1965, pp. 97-161) y también ha visto la luz una poesía político-moral titulada «Sucinta idea para gobernarse los jóvenes en la corte», editada por Trevor J. Dadson en 1985 (MATOS FRAGOSO, Juan de, «Sucinta idea para gobernarse los jóvenes en la corte», en *Avisos a un cortesano: an Anthology of Seventeenth-Century moral-political Poetry*, ed. de Trevor J. Dadson, Exeter, University, 1985). Por otro lado, la única monografía conocida sobre Matos se reduce a una Tesis Doctoral inédita del año 1979 (DI SANTO, Elsa Leonora, *Vida y obra de Juan de Matos Fragoso, poeta y dramaturgo del siglo XVII (comedias originales, con especial referencia al estudio de «El traidor contra su sangre»)*, Universidad Complutense de Madrid, Facultad de Filología, 1979. (Tesis inédita bajo la dirección de Francisco López Estrada).

En este periodo, la gran demanda de piezas teatrales por parte de la corte obligó a muchos autores, Matos Fragoso entre ellos, a escribir en colaboración; así es realmente significativa la gran cantidad de obras escritas por dos, tres o más dramaturgos.[3] También estos poetas suelen inspirarse en obras anteriores del siglo XVII, principalmente de Lope de Vega y Calderón de la Barca. Podríamos decir que tanto la colaboración y la refundición son paradigmas de la producción teatral en este momento.

Matos Fragoso destacó, sobre todo, en el género teatral. Compuso comedias y teatro breve (entremeses, bailes, jácaras…). En solitario escribió más de cincuenta obras. Una de las más señaladas es *El sabio en su retiro y villano en su rincón, Juan Labrador,* refundición de *El villano en su rincón* de Lope de Vega. A esta se unen otras como *Caer para levantar,* inspirada en *El esclavo del demonio,* de Mira de Amescua; *La venganza en el despeño,* en *El príncipe despeñado* de Lope de Vega o *Ver y creer* y *El hijo de la piedra,* inspiradas en *La firmeza de la hermosura* y *La elección por la virtud,* de Tirso de Molina. Algunos críticos, de los pocos que le han prestado atención, consideran que ciertas obras suyas como *La dicha por el desprecio* son verdaderos plagios, en este caso de *El desprecio agradecido* de Lope de Vega. Por fin, otras obras están inspiradas en relatos, como *El traidor contra su sangre*, en la leyenda de los Siete Infantes de Lara o *El yerro del entendido*, obra que examinaremos a continuación, en la historia de *El curioso impertinente* de Cervantes.

Muchas de las refundiciones de este llamado ciclo de Calderón de la Barca no son más que meras imitaciones que no aportan nada novedoso, otras, en cambio, ofrecen una recreación original y una revisión del texto base interesante y digna de estudio. Habitualmente estas obras han sido minusvaloradas por la crítica, pero desde hace algún tiempo hay estudiosos que llaman la atención sobre estas piezas. Esto todavía no se ha hecho en la medida que este ciclo reclama.[4]

Manuel García Martín, en su estudio *Cervantes y la comedia española en el siglo XVII*, analiza la influencia de *El curioso impertinente* cervantino en varias comedias

[3] ARELLANO, Ignacio, *Historia del teatro español del siglo XVII*, Madrid, Cátedra, 1995, p. 579.

[4] Para Edward Wilson y Duncan Moir, «Varias generaciones de críticos dramáticos modernos han tendido a despreciar estas refundiciones, que se han considerado como plagios. Su actitud demuestra una absoluta incomprensión de lo que el escritor del siglo XVII tenía por original: no olvidemos que, por lo común, no se proponía escribir algo que fuese completamente inventado por él, sino que a menudo prefería rehacer un material anterior con objeto de darle una nueva orientación y una mayor profundidad intelectual, además de una forma más satisfactoria. Gran parte de la mejor literatura del siglo XVII, y esto implicó todos los géneros, consiste en glosar de un modo inteligente y sensible materiales y temas de carácter tradicional […] No despreciemos, pues, a los calderonianos por haber refundido obras anteriores, y examinemos más bien los motivos que les impulsaron a hacerlo y en qué medida les acompañó la fortuna en esta empresa» (WILSON, Edward M. y MOIR, Duncan, *Historia de la literatura española: Siglo de Oro: Teatro (1492-1700)*, Barcelona, Ariel, 1982, pp. 195-196).

áureas, entre ellas *La necedad del discreto*, de Lope de Vega, y *El yerro del entendido*, de Matos Fragoso, estableciendo que la comedia de Matos Fragoso es una refundición de la de Lope de Vega.

Este enfoque explorado por García Martín abre una interesante posibilidad de estudio entre las dos obras, por lo que nos proponemos, partiendo de este trabajo, llevar a cabo una comparación entre la comedia de Lope de Vega y la de Matos Fragoso, centrándonos en las analogías y divergencias existentes entre ambas piezas.

2. *El yerro del entendido*

El yerro del entendido está fechada en Madrid en 1658 y recogida en la *Primera parte de las comedias de don Juan de Matos Fragoso*.[5] La acción se desarrolla en Italia. Enrico y Lisardo son dos caballeros muy amigos. El primero es elegido por el Duque de Ferrara como su privado. A la vez, éste, que le sabe enamorado de su prima Porcia, le anima a conquistarla. A pesar del ascenso que esta situación representa para Enrico, se siente asaltado por el temor a caer en desgracia; por eso decide pedirle a Lisardo que ponga a prueba la confianza que el Duque tiene depositada en él. Lisardo termina cediendo por amistad y comienza a hablar mal de Enrico al Duque. Ante estas murmuraciones, el Duque muestra su lealtad a Enrico defendiéndolo. Cuando Enrico no se conforma e insta a su amigo a intentarlo de nuevo es entonces cuando la que falla es la lealtad de Lisardo, quien traiciona a su amigo trazando un plan paralelo con el fin de ganar el valimiento del Duque y echar a Enrico de la corte. Finalmente, Lisardo confiesa su traición y todos son perdonados por el Duque.

Los personajes principales de *El yerro del entendido* son Enrico, Lisardo y el Duque de Ferrara. Enrico, hombre culto que carece de fortuna, es un personaje caracterizado por su discreción y buen hacer, algo que Matos Fragoso destaca visiblemente por medio de las alabanzas del resto de los personajes:

¿No procedes de la casa
de los Médicis antigua?
¿En el talle y la persona
no das al más noble envidia?
[…]

[5] Para este trabajo seguimos la edición de Mesonero Romanos para la BAE (*Dramáticos posteriores a Lope de Vega*, Madrid, Atlas, 1951, t. I, pp. 261-281), que recoge las obras de Matos Fragoso que figuran en la *Primera parte* de sus comedias. Junto a *El yerro del entendido* aparecen otras como *El sabio en su retiro y villano en su rincón, Juan Labrador, Lorenzo me llamo y Carbonero de Toledo, El galán de su mujer, Ver y creer, Callar siempre es lo mejor* y *La dicha por el desprecio*.

Por docto en las facultades
te buscan, la astrología
la sabes con tal primor…
[…]
¿Tú propio en filosofía
y en la cátedra de leyes
no fuiste en Bolonia cifra
de los Bártulos y Baldos? (p. 262b)

Lisardo es de la misma posición social que Enrico y se mantiene, en la comedia, a la sombra de su amigo, a quien confiesa deberle todo. La ascensión que experimenta la consigue gracias a él: primero, accede a la guardia del Duque, porque éste le acepta para hacerle un favor a su privado, y después consigue ser el valido, tras haber destruido la reputación de Enrico. El Duque de Ferrara es un hombre que no siempre disfrutó de las mieles del poder. Antes que un golpe de fortuna lo convirtiera en Duque, era un caballero de escasos recursos económicos. Esta situación fue la que provocó que una dama a la que él amaba, Laura, lo rechazara insistentemente. El Duque es un hombre justo y compasivo, características del buen gobernante. No actuará contra Enrico sin pruebas y una vez que conoce la verdad, impartirá justicia, pero no castigará en extremo.

Podemos hablar de tres motivos fundamentales en *El yerro del entendido*. El primero de ellos es el tema de los dos amigos, que se manifiesta en la amistad existente entre Enrico y Lisardo. Son varios los momentos a lo largo de la comedia en los que se produce una exaltación de la amistad que une a Enrico y Lisardo. En la primera jornada, por ejemplo, asistimos a un intercambio de halagos:

LISARDO. La que logro [la dicha] es de tener
vuestra amistad, que benigna
reparte con mi rudeza
ejemplo, estudio y doctrina.
ENRICO. Vos me la pagáis, pues siempre
con piadosas bizarrías
me alentáis.

Además, la amistad se demuestra en el apoyo que se ofrecen y en la alegría que sienten ante la suerte del otro: «Hormigo, no sé explicarte/ el gusto grande que tengo/ de ver a Enrico premiado» (p. 266ª). En nombre de esta amistad Enrico solicita ayuda a Lisardo para poner a prueba al Duque y Lisardo acepta, aun sin estar de acuerdo. Lisardo es quien traiciona esta relación al buscar el mal de su amigo, pero también es cierto que Enrico es el primero en llevar la amistad a extremos que no le corresponden. Enrico, debido a la relación tan estrecha que le une a Lisardo, es incapaz de creer que este le haya traicionado. A pesar de que todo indica claramente el engaño, Enrico

parece no darse cuenta. En la tercera jornada, por ejemplo, le dice a Porcia: «Lo que sé es que Lisardo/ a mi amistad poco atento, / me estorba que vea al Duque; / de lo cual, Señora, infiero/ su traición» (p. 275b) y más adelante le dice a Hormigo que «Lisardo es gran caballero/ y no intentará conmigo/ tan infame atrevimiento» (p. 276b), por lo que vemos que sigue confiando en él habiendo señales de su traición. Sólo cuando, escondido, oye por boca de Lisardo sus ardides, confirma la deslealtad de su compañero: «Ya su gran traición confirmo; / ¡Ah falso amigo!» (p. 277c).

El título de la comedia ofrece un segundo motivo: «el yerro del entendido». Esta es una expresión que aparece recogida en el diccionario como el «descuido o error cometido por persona discreta o perita y que por consiguiente suele ser de más trascendencia».[6] De ahí que se recalquen con insistencia entre los rasgos del personaje de Enrico los de su formación intelectual y cultural. Esta caracterización incide en el sentido del sintagma lexicalizado: su error es mayor por ser él más discreto que los demás. Enrico terminará comprendiendo y reconociendo su error en la tercera jornada, al comprobar los graves efectos de su actuación:

ENRICO: Yo di motivo a mi daño.
HORMIGO: Y por eso estás ahora
privado de ser privado;
que muchas veces lo yerra
menos el tonto que el sabio (p. 274a).

El tercer motivo es la traición de Lisardo y las tramas que urde para usurpar el puesto de su amigo. Lisardo decide engañar al Duque haciéndole creer que Enrico no le es leal. Para esto, se ayuda de Laura. Sabiendo que el Duque los está escuchando, Laura hace creer que Enrico la galantea, reprochándole, además, su mala conducta como vasallo del Duque. El Duque, ante esto, se enfrenta a Enrico, lo priva de todo y se lo da a Lisardo: «Ahora sí que confirmo / los avisos bien fundados / que contra tu tiranía / me daba algún fiel vasallo» (p. 273c). El engaño de Lisardo no se detiene ahí, ya que su ambición ha crecido desmesuradamente y teme que Enrico, con la verdad, le arrebate todo lo conseguido. Así, en la tercera jornada, le cuenta al Duque que le atacaron unos bandidos y que uno de ellos era Enrico, por lo que el Duque lo manda prender: «Que tanto a Lisardo estimo/ que el que, envidioso o cobarde, necio, osado o vengativo, / le hiciere el menor desaire, / que he de vengarle yo mismo» (p. 276c). La última treta que ejecuta Lisardo consiste en negar, frente a Enrico, la participación en los hechos imputados, incluso en el plan inicial. Esto lo hace porque sabe que el Duque los escucha y quiere así dar el tiro de gracia a Enrico; de hecho, tras esto, el

[6] REAL ACADEMIA ESPAÑOLA, *Diccionario de la lengua española*, Madrid, Espasa-Calpe, 2001.

Duque decide castigarlo: «Quédate, que ya me toca/ ser justiciero contigo, / pues por tu osadía el premio/ de la fineza has perdido» (p. 277c).

En lo referente al desenlace de la acción, Porcia, retirada al paño, escucha una conversación entre Lisardo y Laura en la que el joven confiesa sus engaños. Enrico irrumpe en escena haciéndose el loco: «Fingir más furor importa, / porque pienso de esta suerte/ el dar la muerte a Lisardo; / que si por loco me tienen, / no corre riesgo mi vida» (p. 280a). Porcia le comunica que el Duque conoce la verdad, pues ella se la ha contado. El Duque interroga a Lisardo sobre su traición y éste confiesa, pidiéndole perdón. El Duque imparte justicia de esta manera:

A Enrico, porque leal
anduvo conmigo siempre,
honrosamente le vuelvo
los títulos y mercedes,
casándole con mi prima;
pero porque neciamente
desconfió de mi amor
con cautelas diferentes,
le he de apartar de mi lado;
que en los reales pechos siempre,
como la lealtad obliga,
la desconfianza ofende.
Y así, Lisardo, porque
te prometí algunas veces
de andar piadoso contigo
si la verdad me dijeses,
te doy a Laura por esposa. (p. 281b)

3. *Cervantes, Lope de Vega y Matos Fragoso*

3.1. *El curioso impertinente* y *El yerro del entendido*

En su análisis de la influencia de *El curioso impertinente* en la comedia de Matos Fragoso, García Martín afirma que el dramaturgo tuvo muy en cuenta la obra de Cervantes y se centra, para demostrarlo, en la relación entre Enrico y Lisardo, muy similar, según él, a la de Anselmo y Lotario, los «dos amigos» de la novela cervantina. Tras analizar su venturosa situación inicial, Enrico comienza a sentirse inseguro y de estas dudas surge el deseo de actuar. Para esto solicita la ayuda de su amigo Lisardo que intentará prevenirlo inútilmente de los peligros que su plan entraña. No pudiendo cambiar la intención de Enrico, Lisardo acaba por aceptar su petición. Los personajes evolucionan como Anselmo y Lotario.

En palabras de García Martín:

> El yerro de ambos personajes consiste en jugar con fuego respecto al amor o a la confianza, y conceder supremacía absoluta a la amistad: Lotario termina enamorándose de Camila, y Lisardo hará lo mismo con el poder y las riquezas, quedando así ambos curiosos castigados y escarmentados.[7]

El desenlace de *El curioso impertinente* y el de *El yerro del entendido* es diferente. En la novela cervantina los tres personajes mueren: Anselmo solo y triste, Lotario en la guerra y Camila en un monasterio. Matos Fragoso, en cambio, hace que el Duque perdone tanto a Enrico como a Lisardo y les conceda matrimonio con Porcia y Laura, aunque no restituye en su valimiento a Enrico. Este desenlace, para García Martín, se debería a las exigencias del público.[8]

3.2. *La necedad del discreto* y *El yerro del entendido*

3.2.1. *Lo común*

Tanto en *La necedad del discreto*[9] como en *El yerro del entendido* la acción se desarrolla en Ferrara, en Italia, y los dos protagonistas son grandes amigos. El proceso de evolución de su amistad es semejante y, por lo tanto, como señalamos arriba, coincidente con la novela cervantina: estado de felicidad inicial, duda, comprobación de la fidelidad, comunicación a su amigo, reproche de este y aceptación final del encargo. Los personajes de la obra de Lope de Vega actúan por ambición y deseo de poder y no por pasión, como lo hace Lotario en *El curioso impertinente*.

Laureano, el protagonista de *La necedad del discreto*, es, como Enrico, un caballero perito. En las dos comedias se trata el tema de cómo el hombre más juicioso tiene mayor responsabilidad en sus errores y por eso, en las dos se recalca expresamente el talante de Laureano y Enrico para hacer así más evidente su error y caída.

---

[7] GARCÍA MARTÍN, Manuel, *Cervantes y la comedia española en el siglo XVII*, Salamanca, Universidad, 1980, p. 96.

[8] *Ibid.*, p. 97.

[9] VEGA CARPIO, Félix Lope de, La necedad del discreto (ed. RAE), en *Obras dramáticas*, Madrid, Tipografía de Archivos, 1916-1930, pp. 32-65.

3.2.2. *Lo diferente*

Si bien el motivo es el mismo, hay ciertas diferencias que apuntan a cambios en el proceso. Una primera modificación se observa de la obra de Cervantes a la de Lope de Vega: se trata del cambio de género que conduce a un cambio de escritura, de narrativa a dramática. Entre las dos piezas teatrales, la de Lope de Vega y la de Matos Fragoso, lo que encontramos es el paso de una comedia palatina a una comedia de privanza. Analizaremos a continuación los tres aspectos en los que se concretiza este cambio: el triángulo protagonista, el objeto de la duda y el desenlace.

Los protagonistas de *La necedad del discreto* son Laureano, Celio y Fabia. Laureano es el valido del Duque de Ferrara, pero la acción dramática se centra en la relación amorosa que mantiene con su esposa Fabia y en la traición que su criado Celio ejerce con el fin de ascender socialmente y ocupar el puesto de su señor. Se trata ante todo de un triángulo amoroso. En *El yerro del entendido*, los protagonistas son Enrico, Lisardo y el Duque. Éste es el desplazamiento del triángulo de personajes introducido por Matos Fragoso, que varía radicalmente la percepción de la comedia. Enrico es el valido del Duque, al que le une una estrecha relación. Goza de poder y de estabilidad y la vida le sonríe en todos los aspectos. En ese momento de plenitud, le sobreviene el temor a caer en desgracia de su señor y es por eso por lo que decide pedir ayuda a su amigo Lisardo para poner a prueba la confianza del Duque.

El motivo de la duda, por tanto, también cambia. Mientras que Laureano desea probar la firmeza de Fabia, como sucedía en Cervantes, Enrico desea probar la confianza de su señor. Aunque no dejen de ser todos términos relacionados con la fidelidad, el objeto de la duda varía y la intención de la prueba también. Laureano, por su experiencia, desconfía de las mujeres, pues ninguna, hasta el momento, se le ha resistido. Pretende, por tanto, saber si su mujer es igual. Enrico, en cambio, tiene miedo de perder su posición privilegiada de consejero y gobernador, puesto de máxima influencia en una corte.

Al final de las dos comedias, tanto Laureano como Enrico irrumpen en escena enloquecidos. La diferencia es que Enrico finge y Laureano sufre un estado de locura real. En *La necedad del discreto*, Laureano es alejado de la corte junto a Fabia, y Celio, el traidor, es mantenido en su puesto de valido. En *El yerro del entendido*, Enrico y Porcia se casan y Lisardo y Laura también, pero a Enrico no se le restituye, lógicamente, su puesto. En la obra de Lope de Vega la traición sí le sirve a Celio para promocionarse y vivir en un engaño, mientras esto no ocurre con Lisardo en la obra de Matos Fragoso.

En *El yerro del entendido* desaparece el personaje femenino y es sustituido por uno masculino (el Duque de Ferrara). La noción de *amor*, por tanto, se ve afectada, porque se pasa del amor hombre-mujer, perteneciente a un ámbito doméstico, esto es,

privado, al amor entre el duque y su valido, que pertenece al ámbito de la nobleza y es un amor público. Esto permite un desenlace distinto y coherente: el Duque otorga su perdón, que es un rasgo de nobleza, y restaura la armonía en el ámbito privado a través del matrimonio, pero castiga en el ámbito público, no restituyendo el valimiento a Enrico.

4. *Conclusión*

La comparación entre *La necedad del discreto* y *El yerro del entendido* muestra cómo Matos Fragoso es conocedor tanto de Cervantes como de Lope de Vega. En este último caso, los cambios que se producen en el sistema de personajes, en el objeto de la duda y en el desenlace alejan la comedia de Matos Fragoso de la de Lope. Si, como reza el diccionario, refundir es «dar nueva forma y disposición a una obra de ingenio, como un comedia, un discurso, etc., con el fin de mejorarla o modernizarla», se puede afirmar que Matos Fragoso moderniza la obra de Lope de Vega sometiéndola a un cambio radical que aleja la comedia del ámbito amoroso para situarla en el ámbito de la comedia de privanza.

Bibliografía

ARELLANO, Ignacio, *Historia del teatro español del siglo XVII*, Madrid, Cátedra, 1995.

——, *Calderón y su escuela dramática*, Madrid, Ed. del Laberinto, 2001.

REAL ACADEMIA ESPAÑOLA, *Diccionario de la lengua española*, Madrid, Espasa Calpe, 2001.

GARCÍA MARTÍN, Manuel, *Cervantes y la comedia española en el siglo XVII*, Salamanca, Universidad, 1980.

MATOS FRAGOSO, Juan de, *El yerro del entendido*, en *Dramáticos posteriores a Lope de Vega*, Madrid, Biblioteca de Autores Españoles-Atlas, 1951, t. I, pp. 261-281.

SIRERA TURÓ, José Luis, *El teatro en el siglo XVII: ciclo de Calderón*, Madrid, Playor, 1982.

VEGA CARPIO, Félix Lope de, *La necedad del discreto*, en *Obras dramáticas*, ed. Real Academia Española, Madrid, Tipografía de Archivos, 1916-1930, pp. 32-65.

WILSON, Edward M. y MOIR, Duncan, *Historia de la literatura española: Siglo de Oro: Teatro (1492-1700)*, Barcelona, Ariel, 1982.

HISTORIA Y LITERATURA: DIEGO HURTADO DE MENDOZA Y EL *DIÁLOGO ENTRE CARONTE Y EL ALMA DE PIER LUIGI FARNESIO*

Mª JOSÉ BERTOMEU MASIÁ
UNIVERSITAT DE VALÈNCIA

El propósito de la presente comunicación es analizar el *Diálogo entre Caronte y el alma de Pier Luigi Farnesio*[1] escrito por Diego Hurtado de Mendoza en 1547 a raíz de las circunstancias de la muerte del hijo del papa Pablo III, que el propio autor conoció de primera mano debido a su trabajo como embajador imperial en varios lugares de Italia.

Diego Hurtado de Mendoza fue uno de los hombres más importantes del siglo XVI, pues compaginó su faceta de escritor con la de diplomático imperial.

Nació en Granada en 1503 y era hijo de Iñigo López de Mendoza, segundo conde de Tendilla. Estudió humanidades con Pedro Mártir de Anglería, que supo aprovechar la inclinación intelectual de su alumno para hacerle conocer el latín, el griego, el árabe y el hebreo, así como a destacar en los estudios de Derecho, Filosofía y Humanidades.

Su actividad como diplomático empezó cuando fue enviado a Londres en 1537 como ayudante del embajador imperial Chapuys para negociar la boda de la princesa María con el Infante don Luis de Portugal y negociar otra posible alianza, la de Enrique VIII con la Duquesa de Milán. Su periodo en Londres le confirmó como un hábil diplomático de manera que Carlos V en abril de 1538 lo nombró embajador en Venecia como sustituto del gran Lope de Soria que era destinado a Milán. En Venecia recibió órdenes de evitar posibles pactos de la *Signoria* con franceses, turcos y el papado, con el fin de mantenerla neutral a los intereses del Emperador. A su vez, Diego Hurtado de Mendoza debía informar de las actividades y los movimientos del Turco. En enero de 1543 Mendoza marcha a Trento «a llevar a cabo las discusiones preliminares a la apertura del Concilio».[2] Durante bastante tiempo, Mendoza tuvo que viajar constantemente de Venecia a Trento y viceversa para atender tanto los asuntos de su embajada como los del Concilio, pero, sobre todo, una vez iniciado el Concilio a mediados de 1545. En el Concilio estaba también, como embajador imperial, Francisco de Toledo quien le sustituía en sus continuas ausencias. En octubre de 1546 Carlos V lo

[1] Manejamos la edición del texto realizada por Adolfo Castro y publicada en *Curiosidades Bibliográficas*, Biblioteca de Autores Españoles, T.36, Madrid, Atlas, 1950, pp. 1-7.

[2] VÁZQUEZ, A., *Algunas cartas de Diego Hurtado de Mendoza escritas 1538-1552*, New Haven, Yale University Press, 1935, p.XV.

nombró embajador en Roma, en la Curia de Pablo III, cargo en el que continuó tras la muerte de éste y la llegada del nuevo papa, Julio III, en 1550, compaginando esta actividad con sus obligaciones como gobernador de Siena, hasta 1552.

Desde el primer momento las relaciones de Diego Hurtado de Mendoza con el papado fueron muy malas y se enfrentó con dureza al propio Papa en muchas ocasiones. Estos enfrentamientos tuvieron mucho que ver con el carácter violento de Mendoza, que ocasionó que las relaciones con el papado fueron cada vez más subidas de tono llegando a producirse incidentes con insultos graves. Este carácter se ve claramente en su correspondencia, por ejemplo en algunas cartas entre Mendoza y Antonio Perrenot de Granvela —que era el ministro de Carlos V encargado de la política exterior del Imperio— en las que Mendoza llega a proponer un plan para reunir a los cardenales en Roma aprovechando la ausencia del Papa, que iba a salir de viaje, con el fin de acelerar la convocatoria del Concilio de Trento.[3] Uno de los momentos más delicados fue precisamente el acontecimiento que le llevó a escribir la obra de la que nos ocupamos en la presente comunicación: la muerte del hijo natural del Papa.

Las malas relaciones con el papado le generaron no pocos enemigos. A esto se unieron, según Alberto Vázquez, las intrigas que contra él habían desatado Cosimo de Médicis y los Farnese con el objetivo de desembarazarse de él, hasta el punto de que en 1552, «el 20 de agosto, Carlos V desde Augusta le ordenaba que procediera hacia Milán para consultar con Gonzaga, y luego que con toda prisa se dirigiera a la Corte».[4] El desastre de la pérdida de Siena a manos de Cosimo de Médicis sin duda contribuyó a lo que fue el final de su carrera diplomática.[5]

En septiembre de 1552, Mendoza vuelve a España por orden de Carlos V y se refugia en Felipe II, quien le concede las órdenes de Alcántara y de Calatrava. Esto no alivió su situación pues poco después fue procesado por un supuesto fraude de los fondos destinados a la construcción del castillo de Siena.[6] Cuando su situación comenzaba a ser más estable en la corte de Felipe II, un duelo el 23 de julio de 1563 le llevó a la cárcel. Después tuvo ocasión de vivir de cerca el levantamiento de los árabes de la Alpujarra a raíz del cual escribió su obra en prosa más conocida: *La Guerra*

---

[3] En la carta 191 (f.1*r*) del ms. 7909 perteneciente a la *Correspondencia del Cardenal Granvela* de la Biblioteca Nacional de Madrid, encontramos un fragmento cifrado que fue descifrado posteriormente por el secretario de Granvela en el que se lee: «Si no hechase fuera este capricho me rebentaría la cabeza […] *se puede hazer al papa un bestial tiro procurando con cinco o seys cardenales, que este agosto quando el papa salga de Roma, se vayan de aquí y se junten en Sena […] y así mesmo de los que están fuera vengan allí algunos […] a ellos se les ha de decir que es a fin de continuar el Concilio […] y al papa nada […]*».

[4] VÁZQUEZ, A., *op. cit.*, p. XLIII.

[5] LOSI, S., *Diego Hurtado de Mendoza. Ambasciatore di Spagna preso la Repubblica di Siena (1547-1552)*, Siena, Ed. Il Leccio Monteriggioni, 1997. p. 91.

[6] *Ibid.*, p. 91.

de Granada. El 12 de agosto de 1575 murió tras no recuperarse de la gangrena de un pie.

Al morir, legó todos sus bienes, incluida su gran biblioteca, a Felipe II, quien dispuso que ésta fuera llevada al monasterio de San Lorenzo del Escorial.[7]

Toda esta actividad diplomática la compaginó con una gran dedicación a la escritura, que le llevó, al final de su vida, a tener en su haber una vasta producción literaria. Algunos críticos han considerado que no dejó de ser un cortesano «per cui l'esercizio delle lettere costituiva una specie di divertimento colto».[8] No entraremos a juzgar las motivaciones ni los resultados literarios de este autor pues no es el objeto de nuestro trabajo: nos limitaremos a ofrecer una visión panorámica de dicha producción.

Buena parte de sus obras son poéticas y la gran mayoría fueron escritas en Italia, pues allí pasó gran parte de su vida. Esta producción es de corte petrarquista, el tema fundamental es el amor. Su poesía puede dividirse, según Simonetta Losi,[9] en dos grupos: uno, que incluiría poemas compuestos según la tradición española, y otro, con poemas compuestos siguiendo formas métricas italianas, en particular, el endecasílabo. Su producción poética incluye también temas burlescos y satíricos, así como unas *Cartas* —que son también composiciones poéticas aunque su contenido es el de una carta y van dirigidas a una persona— y una *Fábula de Adonis*, considerada como la cumbre poética del autor y publicada en 1553 en Venecia junto con *Las obras de Boscán y algunas de Gracilazo*.[10]

Intervino en la traducción de dos obras griegas, *La Mechanica* de Aristóteles y una *Paraphrasis in totum Aristotelem*, junto con una comedia latina de Domenico Crispo Ramnusio titulada *Syrus* y dedicada a su padre, Iñigo López de Mendoza.

En prosa su obra más conocida es la *Guerra de Granada*. Escrita entre 1569 y 1574, trata sobre la sublevación de los árabes de la Alpujarra y la Serranía de Ronda. Esta obra, sin embargo, no fue publicada hasta casi cincuenta años después de su muerte, en 1627.[11]

Además de estas obras, a Diego Hurtado de Mendoza se le han atribuido muchas otras.[12] No daremos una relación completa de estas obras, mencionaremos únicamente

---

[7] Se puede consultar un catálogo completo de esta biblioteca en GONZÁLEZ PALENCIA, A. y E. MELE, *Vida y obras de Don Diego Hurtado de Mendoza*, Madrid, Instituto de Valencia de D. Juan, 1941-1943, 3. vols.

[8] LOSI, S., *op. cit.*, p. 93.

[9] *Ibid.*, p. 94.

[10] GONZÁLEZ PALENCIA, A., y E. MELE, *op. cit.*, tomo II, p. 109.

[11] GONZÁLEZ PALENCIA, A., y E. MELE, *op. cit.*, tomo III, p. 141.

[12] Una relación completa de todas las obras que han sido atribuidas al autor que son 21 en prosa y más de 200 poemas puede encontrarse, junto con diversos comentarios e información sobre las ediciones y los manuscritos, en: FOULCHÉ-DELBOSC, R., «Les oeuvres attribuées a

que ya desde el siglo XVII[13] y hasta el siglo XIX muchos le atribuyeron la autoría del *Lazarillo de Tormes*, aunque ya a finales del XIX «Morel-Fatio la refutó con razones convincentes. Hoy la atribución está desacreditada, a pesar, entre otros, de los apoyos de Ángel González Palencia y C. V. Aubrun».[14]

Por último, la obra que nos ocupa. Se trata de una obra que también ha suscitado alguna duda por lo que a su autoría se refiere, contra el testimonio de los manuscritos conservados.[15]

La literatura y la historia confluyen en el *Diálogo entre Caronte y el ánima de Pier Luigi Farnesio.* Diego Hurtado de Mendoza vivió en primera línea la polémica muerte de Pier Luigi Farnese (1490-1547), hijo natural del papa Pablo III, que estuvo relacionada con la disputa de éste con el Emperador por la posesión de Parma y Piacenza.

En 1545, el papa convirtió las ciudades de Parma y Piacenza en ducados y los cedió a su hijo, que se convirtió así en duque. Carlos V reclamó esos ducados para Octavio Farnese, marido de su hija Margarita de Austria, pues aducía que formaban parte del Estado de Milán. Pier Luigi murió el 10 de septiembre de 1547 a manos de los nobles de Piacenza en una conjura de la que fue culpado extraoficialmente Ferrante Gonzaga, en aquel momento Gobernador de Milán y uno de los hombres más importantes al servicio de Carlos V en Italia. La muerte de Farnese llevó a Ferrante Gonzaga a ocupar Piacenza en nombre de España y a Octavio a ocupar Parma. Estos sucesos abrieron un conflicto de enorme dimensión en la política europea. Mendoza era colaborador de Ferrante Gonzaga y a tenor de los comentarios entre los nobles europeos probablemente también se vio implicado en los hechos.

La pugna entre el Emperador y el Papa se saldó en 1550 cuando el nuevo papa Julio III cedió definitivamente Parma y Piacenza a Carlos V que los entregó a Octavio y Margarita, ahora ya duques de Parma. El asesinato de Pier Luigi Farnese tuvo lugar el 10 de septiembre de 1547.

Mendoza», en *Revue Hispanique*, tomo 32, 1914, pp. 1-86; y también en GONZÁLEZ PALENCIA, A., y E. MELE, *op. cit.*, tomo III, pp. 203-228.

[13] El primero fue Valerio Andrés Taxandro en su *Catalogus clarorum hispaniae scriptorum*, Maguncia, Baltasar Lippij, 1607.

[14] PIÑERO, P. M., «El Lazarillo de Tormes», en RICO, F., *Historia y Crítica de la literatura española. Siglos de Oro: Renacimiento*, Barcelona, Crítica, 1980, pp. 341-342. Las obras a las que se refiere la cita son: GONZÁLEZ PALENCIA, A., «Leyendo el Lazarillo de Tormes» en *Del Lazarillo a Quevedo*, Madrid, CSIC, 1946; y AUBRUN, C.V., «El autor del Lazarillo: un retrato robot», en *Cuadernos Hispanoamericanos*, nº 238-240 (1969), pp. 543-555.

[15] Hay, que sepamos, cuatro testimonios manuscritos de esta obra en la Biblioteca Nacional de Madrid: ms. 8755 (X-53), ff. 22-40; ms. 6149 (R5), ff.57-64; ms. 9673 (Cc.180), ff.191-217; y ms. C.141, ff.110-128. *Cfr.* FOULCHÉ-DELBOSC, R., *op.cit.*, p.7.; también KRISTELLER, P.O., *Iter Italicum*, Leiden, E.J. Brill, 1995 [ed. CD-Rom].

En este contexto aparece el *Diálogo entre Caronte y el ánima de Pedro Luis Farnesio*. La fecha de composición parece que no está completamente clara. Comparto con Ángel González Palencia,[16] frente a otros autores que la han fechado en 1549, la opinión de que el texto debió ser compuesto ya en 1547 —o como mucho a principios de 1548— pues en un momento determinado del diálogo el alma del fallecido exclama «Basta, basta, que aún no es salido el año» (*Diálogo…*, p. 7).

Sabemos, además, que la obra circuló manuscrita rápidamente y se tradujo al italiano muy pronto, ya en 1549.[17]

Formalmente se trata de un diálogo de forma clásica que, según los críticos, se inspira en Luciano, autor griego de diálogos de tipo socrático en los que la sátira y el humor predominan dando lugar a un nuevo tipo de diálogo cuya «vocación es atacar, satirizar, poner al descubierto las debilidades de la sociedad de su tiempo».[18] El tono del diálogo compuesto por Mendoza es exactamente el de la parodia, la sátira del personaje con el fin de desacreditarlo y dejar sin validez las acusaciones que los partidarios de Pier Luigi y los enemigos del Emperador habían hecho tras su muerte. La ascendencia del modelo literario no es peregrina pues Luciano se encuentra entre los autores que figuran en la biblioteca de Mendoza.[19]

Lo primero que queda claro tras la lectura del texto es que por boca de Caronte habla el propio Diego Hurtado de Mendoza. Parlamento tras parlamento Caronte desarrolla todos y cada uno de los argumentos que el autor esgrimía tanto en contra del fallecido como en contra de su padre, el papa Pablo III, que murió en 1549.

La progresión argumental deja muy clara la intención del texto. Primero Caronte demuestra la arrogancia y presunción de Pier Luigi en vida, la soberbia de creerse digno de respeto por ser hijo del Papa y la antipatía de su educación:

> CARONTE. ¿Quién será este presuntuoso arrogante, que con tanta furia camina y con tanta priesa me llama? […]
>
> ÁNIMA. ¿Qué dices? ¿Qué cosa es entrar? ¿Con tan poco respeto me hablas? ¿Soy hombre yo, por ventura, que tengo que entrar en docena con esa canalla de que tienes llena la barca? […] ¿Cómo, no conoces al duque de Castro, al príncipe de Parma, al duque de Plasencia, al marqués de Novara, capitán general y confalonier de la Iglesia? […] ¡Oh viejo loco, ignorante! ¿Es posible que no conozcas al hijo del Papa?
>
> CARONTE. No, que no le conozco, ni aún sabía yo que los papas tuviesen hijos. Más agora me acuerdo de un cierto duque de Valentinois, que pasó por aquí no sé

[16] GONZÁLEZ, PALENCIA, A., y MELE, E., *op.cit.*, tomo II, p. 97.

[17] Se incluye en el códice misceláneo nº 963 de la Biblioteca de Parma según GONZÁLEZ PALENCIA, A., y MELE, E., *op.cit.*, tomo II, p. 101.

[18] ALSINA, J., «La Segunda sofística», en LÓPEZ PÉREZ, J.A. (ed.), *Historia de la literatura Griega*, Madrid, Cátedra, 1988, p. 1052.

[19] GONZÁLEZ PALENCIA, A., y MELE, E., *op.cit.*, p. 543.

> cuantos años ha, tan arrogante como tú y aun casi tan bien acuchillado, que dijo ser hijo del papa, y quería, que por esto se le tuviese respeto. (*Diálogo…*, p. 1)

En la ficción literaria, Diego Hurtado se ve en la necesidad de justificar cómo Caronte ha sido informado de hechos tan recientes y para resolver tal problema, la truculencia del autor insiste en poner en boca de los enemigos del Emperador el testimonio fidedigno de la culpa de Pier Luigi.

Así, los personajes que han informado a Caronte son cuatro, además de una serie de demonios que veremos más adelante. El primero, Gianluigi, Conde de Fiesco, que asesinó a Giovanni Doria el 2 de enero de 1547 al parecer por orden de Pier Luigi. El segundo, Cosme Gheri, obispo de Fano, muerto en 1537 a causa de la persecución y tortura a la que fue sometido por Pier Luigi Farnese. Los otros dos, representan a los dos grandes enemigos de Carlos V: Francisco I y Barbarroja, el rey de Francia y el capitán general de la armada Otomana:

> CARONTE. ¿No sabes que ayer, a manera de decir, pasó por aquí el rey Francisco de Francia, tu caro amigo, pariente que había de ser, el cual me dijo en secreto casi la mayor parte de las tramas que entre él y tú habíades urdido […] Demás desto, ¿No sabes que el año pasado bajó acá Barbarroja, que la mayor lástima que llevaba era no haberse podido vengar de tu padre de no haber cumplido con el Turco ni con él nada de tanto que les prometió […] (*Diálogo…*, p. 2)

No deja de ser un juego muy discutible desde el punto de vista también literario, que el sirviente del demonio pueda ser escusado ante testimonios tan dudosos. En realidad, la inmediatez del texto hace pensar en que la finalidad no debía ser solamente la sátira, como la difusión propagandística del bando del Emperador con el fin de seguir desacreditando la figura que había sido asesinada. Así pues, desde la parte imperial los argumentos seguirán perfectamente todas las razones que se pretendían justificar, sin abandonar en ningún momento el insulto al fallecido y a su familia.

En este sentido es notorio el recurso que resume ambas actitudes: el libro nigromántico de Pier Luigi Farnese, donde se subraya la afición a los pronósticos astrológicos del papa y de su hijo, frente a la racionalidad del comportamiento de un príncipe renacentista asesorado por sus consejeros, y la insistencia, ahora ridícula, de que son los demonios liberados del libro —curiosamente por Ferrante Gonzaga— los que completan la información de Caronte.

De este modo, Caronte acusa al papa de nigromante antes de iniciar el relato del libro de Pier Luigi:

> CARONTE. ¿No sabes que tu padre se deleita en la nigromancia, y tiene espíritus familiares, trata y habla con ellos […] Pues tratando él tantas veces de la materia, siendo este el paso y ellos todos unos, mira si puedo de hora en hora ser avisado de

> todo lo de allá mejor que otro […] después que llegaste aquí, han llegado una infinidad de demonios que tú tenías ligados y apremiados dentro de un libro pequeñuelo […]
>
> ÁNIMA. ¡Cómo¡ ¿Que mi libro tan preciado ha sido abierto, y que son sueltos los demonios que en él estaban apremiados?¿Quién lo abrió?
>
> CARONTE. […] Sábete que mientras he estado aquí hablando contigo, llegaron todos aquellos espíritus, tus esclavos, a los cuales conocí yo, y muy bien, porque entre ellos había gente principal, […] uno de ellos me respondió: «Sábete que a don Hernando Gonzaga le dieron el libro adonde estábamos apremiados, y él, como caballero animoso y religioso, no quiso, pudiéndolo hacer, servirse de nosotros, ni que otro se pudiese jamás servir, y así tomando el libro, rompió las cerraduras, y abriéndolo, a todos nos ha puesto en libertad». (*Diálogo*…, p. 6)

Los espíritus informan a Caronte de todo lo concerniente a las actividades de Pier Luigi: sus alianzas con venecianos, franceses y turcos; también de los hechos acontecidos tras su muerte, es decir, de la ocupación de Plasencia por parte de Ferrante Gonzaga y Parma por parte de Octavio Farnese —hijo de Pier Luigi— la continuación de las obras del castillo que Pier Luigi había iniciado y los funerales en su honor realizados precisamente por aquellos acusados de haber conjurado su muerte.

No es pues extraño que este diálogo deba ser considerado no sólo como un panfleto político sino también como una obra específicamente literaria, pues, dada la extraordinaria formación cultural de Diego Hurtado de Mendoza, no se descuida en ningún momento la erudición renacentista. Así, vemos citados los autores, obras, etc., que dotan al texto de una calidad que excede la función propagandística. Encontramos tanto referencias bíblicas como clásicas. Entre las primeras, la muerte de Absalón a manos de Joab, capitán de David o el asesinato de Holofernes a manos de Judit; y, después, una cita en latín de un verso atribuido a Virgilio: *Sic vos non vobis mellificatis apes*, es decir, vosotras no para vosotras producís miel, abejas.[20]

Podemos pensar que textos como este diálogo en los que la historia narrada tiene una conexión con la realidad histórica de su tiempo y en que los personajes se alejan de la ficción pues son personajes reales de la historia, deberían ser editados, anotados y explicados desde el punto de vista histórico además de su valor literario.

Además, no debe extrañarnos la composición de este texto literario con propósitos propagandísticos pues no es tampoco el único caso que, en estos años y con idéntico fin, encontramos para explicar las decisiones o los actos del Emperador, sobre todo, claro está, aquellos que pueden parecer más discutibles a oídos de los súbditos

[20] Según cuenta la leyenda, Virgilio escribió unos versos dedicados al emperador Augusto que un poeta llamado Batillo se apropió recibiendo así el mérito; entonces Virgilio escribió cinco hexámetros, el tercero de los cuales era esta frase, y a partir de ese momento se usan estos versos ante cualquier hecho que conlleve la apropiación indebida de un mérito. *Cfr. Dizionario Enciclopedico Italiano*, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, 1955-1961.

imperiales. Una de las leyendas extendidas a partir de mediados de siglo refería uno de los hechos más controvertidos que protagonizó Carlos V, conocido desde entonces como «la fuga de Innsbruck».

A finales de mayo de 1552 el ejército de Mauricio de Sajonia llegó a Innsbruck, donde Carlos V había establecido su corte y tomó el palacio del Emperador pero éste, según ha contado la historia desde entonces, huyó precipitadamente. Mauricio hizo correr el rumor de que había sido él quién había dejado escapar a Carlos V y los historiadores han afirmado siempre que fueron los desórdenes en el ejército alemán los que impidieron la captura.[21] Parece haber indicios, sin embargo, de que el Emperador pudo escapar gracias al buen funcionamiento de sus servicios de espionaje, en este caso, gracias, entre otros, a unas cartas escritas por Hernando de Acuña —otro insigne escritor español del siglo XVI—, que se encontraba en la localidad alemana de Füssen, entre Augsburgo e Innsbruck, dirigiendo la construcción de una fortaleza cuyo objetivo era precisamente frenar el avance de Mauricio.[22]

El episodio de Innsbruck generó una literatura legendaria que pretendía difundir las versiones de ambos bandos acerca de los hechos. Una de estas versiones la recoge Levesque con la forma de un *exemplum* en el que el Emperador explica a su nieto Carlos, hijo de Felipe II, que marchándose de Innsbruck en lugar de plantar cara a las tropas de Mauricio sin un ejército en condiciones, hizo lo correcto pues lo contrario habría sido una gran imprudencia por su parte.[23]

Desde mi punto de vista, hay que interpretar estos textos a la luz de los hechos históricos del momento y de la manifiesta e intrincada relación entre ambos, sobre todo, en la Europa del siglo XVI en la que, como de todos es conocido, y acabamos de ver, en una mano se tenía la espada y en la otra la pluma.

---

[21] SANDOVAL, P., *Historia de la vida y hechos del Emperador Carlos V…*, Madrid, Biblioteca de Autores Españoles, Atlas, 1956, vol. III, p. 398-395.

[22] Biblioteca Nacional de Madrid, *Correspondencia del Cardenal Granvela*, ms. 7904, cartas 7 a 13.

[23] «Il auroit donc fallu me laissez prendre, c'auroit ete une grande imprudente dont j'aurois encore ete plus blame» dice el personaje del Emperador a su nieto en el relato de LEVESQUE, P., *Memoires pour servir a l'histoire du Cardinal de Granvelle…*, Paris, 1753.

Bibliografía

ALSINA, J., «La segunda sofística», en LÓPEZ PÉREZ, J.A. (ed.), *Historia de la literatura griega*, Madrid, Cátedra, 1988.

Correspondencia del Cardenal Granvela. Ms. 7904, cartas 7 a 13 (Hernando de Acuña) y Ms. 7909, Cartas 189 a 193 (Diego Hurtado de Mendoza).

Dizionario Enciclopedico Italiano, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, 1961.

GONZÁLEZ PALENCIA, A. y MELE, E., *Vida y obras de Diego Hurtado de Mendoza*, Madrid, Instituto de Valencia de D. Juan, 1941-1943, 3 vols.

FOULCHÉ-DELBOSC, Raynmond, «Cartas de Don Diego Hurtado de Mendoza», en *Archivo de investigaciones históricas*, 1911, t. II. pp. 155-195; 270-275; 463-475 y 537-600.

——, «Les oeuvres attribuées a Mendoza», en *Revue Hispanique*, t. 32, 1914, pp. 1-86.

HOBSON, A., *Renaissance bookcollecting: Jean Grolier and Diego Hurtado de Mendoza, their books and bindings*, Cambridge, Cambridge University Press, 1999.

HURTADO DE MENDOZA, D., *Obras de D. Diego Hurtado de Mendoza*, col. Por D. Nicolás del Paso y Delgado, tomo 1º, Granada, Imprenta de El Porvenir, Biblioteca de Autores Granadinos, 1864, pp. 297-315.

——, *Obras en prosa de D. Diego Hurtado de Mendoza*, Madrid, Librería de Perlado, Páez y Cª, Sucesores de Hernando, Colección Biblioteca Clásica, nº 41, 1907 (1ª ed. 1881), pp. 399-423.

——, «Diálogo entre Caronte y el alma de Pedro Luis Farnesio» en: *Curiosidades Bibliográficas*, Biblioteca de Autores Españoles, (ed. Alfonso de Castro, 1885), Madrid, Atlas, t. 36, 1950, pp. 1-7.

KRISTELLER, Paul Oscar, *Iter Italicum: accedunt alia itinera : a database of uncatalogued or incompletely catalogued humanistic manuscripts of the Renaissance in Italian and other libraries*, Leiden, E.J. Brill, 1995 [ed. CD-Rom].

LEVESQUE, P., *Memoires pour server a l'histoire du Cardinal de Granvelle premier Ministre de Philippe II Roi d'Espagne par un religieux benedictin de la Congregation de Saint Vanee*, París, 1753.

LOSI, Simonetta, *Diego Hurtado de Mendoza. Ambasciatore di Spagna preso la Repubblica di Siena (1547-1552)*, Siena, Ed. Il Leccio Monteriggioni, 1997.

MOREL-FATIO, Alfredo, «Diálogo entre Caronte y el alma de Pedro Luis Farnesio de Diego Hurtado de Mendoza», en *Bulletin Hispanique*, XIV, 1914, pp. 126-157.

OCHOA BRUN, Miguel Ángel, *Embajadas y embajadores en la historia de España*, Madrid, Aguilar, 2002.

PAZ Y MELIÁ, Antonio, «Cartas de D. Diego Hurtado de Mendoza», en *Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos*, Tomo 3, 1899, pp. 612-622.

PIÑERO, Pedro M., «El Lazarillo de Tormes», en RICO, F., *Historia y Crítica de la literatura española. Siglos de Oro: Renacimiento*, Barcelona, Crítica, 1980.

SANDOVAL, Prudencio, *Historia de la vida y hechos del Emperador Carlos V*, Madrid, Biblioteca de Autores Españoles, Atlas, 1956, 3 vols.

VÁZQUEZ, Alberto y SELDEN ROSE, R., *Algunas cartas de Diego Hurtado de Mendoza escritas 1538-1552*, New Haven, Yale University Press, 1935.

LAS INNOVACIONES FORMALES DE FELICIANO DE SILVA EN EL *AMADIS DE GRECIA*: UNA CODA PASTORIL*

ANA CARMEN BUENO SERRANO
UNIVERSIDAD DE ZARAGOZA

1. *Introducción*

Según Avalle-Arce, lo pastoril y lo caballeresco conviven en los textos por la versatilidad y permeabilidad del género *romance*, cajón de sastre[1] cuyas continuas innovaciones muestran una evolución que procura, en último término, su rejuvenecimiento[2] a través de la asimilación de nuevas formas de narrar. La lírica, los libros de viajes y la epistolografía, heredera del *ars dictamini* medieval, se incorporan tempranamente a su estructura. En cambio, la entrada de lo pastoril en el universo caballeresco es posterior y gradual, y atraviesa distintas fases, cada una de las cuales manifiesta, asimismo, el devenir de estas ficciones y la original aportación del autor a su desarrollo: de ser un tipo, un auxiliar anónimo similar al villano o labrador, el pastor, a partir del *Amadís de Grecia* (1530) de Feliciano de Silva, adquiere entidad literaria, si bien aún depende de un héroe del que acaba siendo contrapunto cómico. Lo importante, con todo, es determinar en qué medida el nuevo personaje se hace eco de una tradición literaria anterior, y cómo adapta su mundo y sus rasgos al género que lo acoge.[3]

---

* Este trabajo se inscribe en el proyecto BFF2002-00903, titulado «Bases para el estudio de los libros de caballerías (II)» del Ministerio de Educación, Ciencia y Tecnología. Quiero agradecer la ayuda prestada por el profesor Alberto del Río Nogueras, sin cuya orientación bibliográfica hubiera sido más dificultosa la realización de este trabajo.

[1] AVALLE-ARCE, Juan Bautista, *La novela pastoril española*, Madrid, Istmo, 1974, p. 37.

[2] LÓPEZ ESTRADA, Francisco, *Los libros de pastores en la literatura española I: La órbita previa*, Madrid, Gredos, 1974, p. 330.

[3] En las líneas siguientes me limito a ofrecer una visión personal del *pastor* como personaje literario que pueda explicar la génesis de lo bucólico en Silva. Una perspectiva más amplia y documentada ofrecen los trabajos de López Estrada (1974) y de Avalle-Arce (1975), ambos citados en la bibliografía final. Para un estado de la cuestión sobre lo pastoril, remito a Víctor Infantes, «La narrativa del Renacimiento: estado de la cuestión», en CANAVAGGIO, Jean, *La invención de la novela. Seminario Hispano-francés organizado por la Casa de Velázquez, Madrid, noviembre 1992-junio 1993*, Madrid, Casa de Velázquez, 1999, pp. 13-48. Para el estudio de este personaje en los libros de caballerías puede consultarse a EISENBERG, Daniel y MARÍN PINA, Mª Carmen, *Bibliografía de los libros de caballerías castellanos*, Zaragoza, Prensas Universitarias de Zaragoza, 2000.

2. *De la bucólica virgiliana a los libros de caballerías*

El componente folclórico y la tradición culta en la configuración literaria del pastor deberían ser tenidos en cuenta a la hora de interpretar los textos en los que aparece por cuanto multiplican sus significados y referentes, y ayudan a comprender mejor algunos de sus pasajes. Dotados de una polifuncionalidad narrativa compartida en el folclore con ermitaños y salvajes, los pastores gustan de vivir aislados, buscando voluntariamente la austeridad del apartamiento; este ostracismo evidencia el deseo de romper con la ortodoxia y la jerarquía de la vida en sociedad, y acceder, de este modo, a un mundo de libertad individual,[4] precisamente porque su génesis está ligada al ámbito cortesano, del que vienen a ser un divertimento y un ardid evasivo.

La mencionada base folclórica en el germen de lo bucólico está presente, pues, en la literatura gracias al proteísmo del personaje y de su ambiente, una versatilidad que favorece la adaptación y las relaciones intergenéricas, y le confiere una dimensión intemporal, valor que, según sus comentaristas (Donato, Servio y Macrobio), las *Bucólicas* de Virgilio también asumieron. La lectura alegórico-simbólica de la obra virgiliana fue, asimismo, defendida por Juan Luis Vives en el prólogo a su traducción de las *Geórgicas*.[5]

El pastor de las *Bucólicas* llegó a la literatura castellana a través de las anónimas *Coplas de Mingo Revulgo*,[6] y de allí pasó a Encina y a sus églogas. Estas obras, junto con las *pastourelles* trovadorescas y las serranillas medievales, pudieron servir de base para la redacción del epílogo pastoril de Feliciano,[7] el cual, según Cravens, probablemente también se viera influido en segundo grado por la lectura de la *Menina e moça* de Bernardim Ribeiro.[8] Encina revaloriza y dignifica el género pastoril, asociado, como refleja la *rota Vergilii*, con lo humilde, en los prólogos a su *Cancionero* (1496) dedicando su trabajo a los Reyes Católicos y al príncipe don Juan, y dotando expresamente a sus pastores de valores alegóricos. Esta revalorización lo habilita para convivir, si bien en franca dependencia, con las novelas de caballerías.

---

[4] RÍO NOGUERAS, Alberto del, «Figuras al margen: algunas notas sobre ermitaños, salvajes y pastores en tiempos de Juan del Encina», en GUIJARRO, Javier, *Humanismo y literatura en tiempos de Juan del Encina*, Salamanca, Universidad, 1999, pp. 147-152.

[5] EGIDO, Aurora, «*Sin poética hay poetas*: Sobre la teoría de la égloga en el Siglo de Oro», en *Criticón*, 30, 1985, p. 46.

[6] BLECUA, Alberto, «Virgilio en España en los siglos XVI y XVII», en *Studia virgiliana. Actes del VI*é *Simposi de la Secció Catalana de la Societat Espanyola d'Estudis clàssics, (Barcelona, 11-13 de febrer de 1981)*, Barcelona, Bellaterra, 1983, p. 63.

[7] LÓPEZ ESTRADA, *op. cit.*, p. 208.

[8] CRAVENS, Sydneys P., *Feliciano de Silva y los antecedentes de la novela pastoril*, Madrid, Castalia, 1976, p. 39.

Traductor en verso de las *Bucólicas* de Virgilio,[9] Encina trata de adaptar el modelo del mantuano a algunas de sus églogas, aunque sin lograrlo plenamente. Sus primeros textos presentan todavía un pastor tosco y rudo, individualizado por su lengua (sayagués), emparentado con modelos evangélicos, más cercano a lo carnavalesco y a lo cómico. Su paso por Italia y una posible lectura de la *Arcadia* de Sannazaro (1502), en la que se vuelven los ojos a la bucólica clásica, fueron las probables causas de la reorientación de su producción dramática en la que, a partir de ahora, se observan ecos de la pastoral renacentista. Junto con las resonancias folclóricas en el uso del disfraz como método de integración de los personajes en un ambiente ajeno para una conquista amorosa, sus églogas muestran la clásica oposición entre ciudad y campo, a la vez que presentan el amor como una fuerza (*Amor omnia vincit*) que posibilita el ascenso social (égloga VIII, vv. 513-557), y que anula las barreras entre clases.[10] La *Égloga de Fileno, Zambardo y Cardonio* y la *Égloga de Plácida y Vitoriano* evidencian un nuevo tratamiento del amor: el *secretum amoris* cancioneril deja paso al diálogo entre pastores, lo que convierte al amor en un medio de socialización, frente al aislacionismo cancioneril. La naturaleza como enclave de quejas ante la *aegritudo amoris* por desdén o infidelidad de la amada, o la reelaboración de episodios mitólogicos, como el descenso de Orfeo (Vitoriano) a los infiernos en busca de Eurídice (Plácida), anuncian motivos usados en todo su esplendor por Garcilaso.

3. *Sincretismo de influencias en Feliciano: el tratamiento del amor*

Parece ser, pues, que el ambiente intelectual salmantino y algunos rasgos del círculo portugués podrían explicar la incursión de una coda pastoril en el *Amadís de Grecia* (caps. CXXX-CXXXIV), un epílogo protagonizado por un pastor real y otros dos fingidos y asimilado por lo caballeresco, en el que actúa de «entremés contrastante»[11] con un papel aún secundario.[12] Este reducido número de personajes y su escasa

[9] «Su traducción no es tanto una paráfrasis como una modernización, pues Encina adapta los argumentos al tiempo presente (…) y modifica cuanto le parece conveniente» (BLECUA, *op. cit.*, 68).

[10] En la *Representación sobre el poder del Amor* Pelayo de ser pastor rústico, modorro, bruto y simple pasa a ser enamorado y es capaz de ensartar agudas razones.

[11] AVALLE ARCE, *op. cit.*, p. 42.

[12] Es muy difícil separar los motivos caballerescos y los tópicos pastoriles, ya que su origen folclórico común favorece las interferencias mutuas y la integración en la misma obra. Los personajes de este episodio aman según su condición, su esencia y su clase; exactamente igual que a Balarte de Tracia la metamorfosis en Amadís de Grecia no le impidió perder su carácter traicionero, el pellico de pastor no encauza por otros derroteros los sentimientos de los personajes. Los tres convierten a la naturaleza en objeto de sus quejas, en interlocutor de su diálogo;

vinculación con la trama han hecho que la crítica prefiera hablar de «libro de pastores» como nota al margen, que de hibridación, sincretismo o convivencia de géneros.[13] Sin embargo, creo que este episodio, imitación de los capítulos finales del *Primaleón* con los que comparte idéntica función propagandística y disposición estructural, debería ser explicado a partir de relaciones intratextuales e intertextuales en su génesis: hay que tener en cuenta los métodos de creación renacentista, basados en la *contaminatio* y la *imitatio*, que Silva recrea, y el humor, con lo cual las innovaciones de su obra con respecto al género caballeresco pueden ser explicadas como resultados de la síntesis de géneros y de tendencias literarias en boga.

Así pues, Silva se apropia de nuevas formas de narrar que triunfan al margen de las novelas de caballerías. Además de la deuda de la *pastorella* en el disfraz de Florisel, y si descartamos el viaje de Silva a Italia del que, por el momento, no hay documentación, la incursión de lo pastoril en sus páginas se explica por la lectura directa de la *Arcadia* en lengua vernácula, o, más acorde aún con sus esquemas de creación, por sus probables conocimientos de las obras de escritores salmantinos en las que se comprobarían deudas de la bucólica clásica y de lo pastoril italiano, sobre todo en Encina; a esta impronta se uniría Rojas cuya deuda se localizaría en aspectos más concretos, fundamentalmente donde la parodia y lo cómico sustituyen al discurso más «serio».

De este modo, la presencia de lo bucólico se centra en la creación de nuevos personajes, de una nueva forma de narrar más morosa y descriptiva, a la que Feliciano ya había recurrido secundariamente en algunos pasajes del *Amadís*, con motivos y tópicos propios, y en la formación de antropónimos y topónimos a partir del sufijo *–el* (Darinel, Tirel, Laterel o Florisel); se observa, además, un nuevo tratamiento del amor en el que el *secretum amoris* es sustituido por la contemplación de la belleza de la amada sin concupiscencia, en un tipo de humor basado en el juego verbal y situacio-

---

de allí que ésta sea *locus amoenus* o *terribilis* según su estado de ánimo. Pero la naturaleza como lugar de apartamiento y soledad fue empleada ya por el propio Amadís de Gaula en su exilio voluntario a la Peña Pobre por el desdén de Oriana. Este episodio ha sido interpretado por Riley como «a premonition of pastoral romance» (RILEY, E.C., «A Premonition of Pastoral in *Amadís de Gaula*», en *Bulletin of Hispanic Studies*, 59, 1982, pp. 226-229). Las heroínas caballerescas y pastoriles son extremadamente hermosas, sean damas o cortesanas. Aunque privativo de lo pastoril, la «falsa soledad» durante el lamento amoroso había encontrado también las historias fingidas una excusa de nuevas aventuras. Asimismo, como los caballeros andantes, Darinel pierde sus ganados por pasarse las horas pensando en Silvia. Los ejemplos de estas concomitancias pueden multiplicarse.

[13] Pese que a que en este momento es un episodio marginal, protagonizado por personajes ajenos al entramado narrativo básico, no debe ser interpretado como un episodio intercalado, sino como nexo de unión entre *Amadís de Grecia* y su continuación. En todo caso, puede ser un esbozo, un esquema mínimo que actúa de bisagra, de enlace entre dos textos sucesivos del ciclo.

nal, una geografía pagana y esencializada, con un valor simbólico y contextualizador, y todo ello en un lapso temporal marcado por el pacer de los ganados.

3.1. *Darinel, pastor enamorado*

Aunque actúa con cierta cautela, en este colofón Feliciano hace conciliar dos tratamientos distintos del amor; uno plenamente medieval, según los parámetros del *amor cortés*, y otro neoplatónico, idealizado y espiritual. Protagoniza esta innovación un pastor, Darinel, en principio ajeno al entramado narrativo, y se localiza en un espacio con sus propias reglas, antítesis de la agreste geografía caballeresca, y en el que pueden convivir en igualdad de condiciones sexos y clases distintas. El disfraz de pastor, asimismo, permite a Florisel y a Silvia cierta movilidad y multifuncionalidad narrativa, impensable dada su condición nobiliaria según las convenciones del marco genérico. Este travestismo amplía los estrechos límites de la ficción; sólo desde esta perspectiva se puede justificar la invocación melancólica de Silvia y Florisel a la naturaleza como *remedium amoris*, reflejo del *me miserum!* ovidiano, sin *prosimetrum* ni canto amebeo expreso, si bien se dice que Darinel cantaba sus quejas «a manera de versos» (fol. 277v). No obstante, en este triángulo amoroso no todo es esteticismo e introspección, pasión morbosa y llorosa como en la *Arcadia*; pese a la brevedad del episodio, se narran diversas circunstancias vitales de los personajes con una gran condensación discursiva y estructural.

Hija de emperadores y raptada por unos sirvientes avariciosos nada más nacer, Silvia vive como una pastora, aunque por su extraordinaria belleza, similar a la de Niquea con quien expresamente se compara (fol. 277v), es requerida en amores por muchos villanos ricos,[14] a los que rechaza porque «no se abaxavan sus pensamientos a tan poca cosa» (fol. 276v). Consagrada como la amada de Sincero (*Arcadia*) a Minerva o Diana, diosa de la guerra y de la castidad, es idolatrada en secreto por Darinel, un joven feo presentado según tópicos pastoriles renacentistas: aunque es «muy gran luchador», está pálido y delgado, enfermo de *amor hereos* por Silvia, a quien no se declara por la «honestidad y limpieza de la infanta» (fol. 277r), una *puella docta* y graciosa cuya discreción motivaba «que todas las cosas de consejo que en el lugar de Tirel acaecían no tomavan consejo sino con la pastora (…)» (276v).[15] Se alimenta el

[14] La pobreza incapacita para el amor (Ovidio, *Remedia amoris*, 1, 749).

[15] Silvia es presentada a través de recursos propios de caballeros. Apenas se insiste en su infancia, de la que únicamente se señala su gracia, discreción y hermosura. Además, como los héroes, muestra a las claras su naturaleza cortesana y su predestinación genética, pues, «como vio a don Florisel tan ricamente guarnido y tan hermoso cual otra persona no avía visto, ella se espantó, y, pareciéndole persona de mucha estima en su manera, ella se levantó y se le humilló

muchacho únicamente de hierbas, expone involuntariamente sus ganados a los lobos, canta sus penas de amor en el mismo registro que los caballeros, mientras toca su churumbela y su flauta, creándose de este modo una escena de resonancias teatrales. En su primer soliloquio con la naturaleza, cuando todavía no se ha declarado (fol. 277r), ésta se acomoda a un estado de ánimo esperanzado: sus lamentos, exclamaciones y quejas se concilian con un *locus amoenus*, más bien, con un *hortus deliciarum*; en cambio, ante la desesperanza por el rechazo busca la soledad de las altas montañas y espesos bosques de Babilonia (fol. 277v), un *locus terribilis* donde hace una *paenitentia amoris* con intereses narrativos.

Los sentimientos de Darinel por la pastora son expresados a través de complejos juegos cancioneriles, sin que haya recreación morbosa en el sufrimiento: el amor, como *dulce malum*, es síntesis de contrarios, y se declara con recurrentes dilogías, contrastes y juegos de palabras:

> ¡Ay de mí! ¿Qué haré? Que por la una parte gozo y por la otra me quexo de que gozo, que ni mis dulces cantares pueden hazer a Silvia que sienta que goze de mi compañía, ni yo, que con todos luchando domava los fuertes pastores, no puedo dejar de ser domado de la fuerte pastora para mí y para todos los que la pudieren ver como yo. (fol. 277r)

Frente a Florisel o Garínter, que se enamoran de oídas de una persona nunca vista mientras iban tras una cierva que había perdido durante la caza (motivo del «mal cazador»), el amor en Darinel procede de la *visio*.[16] Este amor *de visu*, sensorial y cercano al platonismo, produce la impresión de la imagen de la amada en el corazón, y el sonido de su voz en sus oídos, de modo que los amantes nunca se separan (fol. 278r).[17]

Siguiendo la tradición pastoril que asociaba amor y matrimonio, Darinel confiesa su amor a la pastora proponiéndole ser su esposa. Esta declaración choca frontalmente con los presupuestos cortesanos que rigen las relaciones entre los nobles, y, por extensión, las de Silvia, definida en todo momento por su condición imperial, e influida por el *fin amors* trovadoresco, según el cual amor y matrimonio eran incompatibles. Al

---

con tanto aire y cortesía qu'él fue maravillado por ser villana tener en aquello tanto saber» (fol. 278v). En su trato, el caballero diferencia a Darinel y a Silvia, a la que llama *doncella*.

[16] Florisel, como Primaleón, ha sido educado bajo la tutela paterna, por lo que la aventura con Silvia le sirve como rito iniciático, como muerte simbólica para el oyente/receptor, pero que es tenida por real en la trama porque, tras su marcha de la corte sin decir nada, «aunque muy buscados fueron, después no los hallaron, por lo cual el governador pensó morir de pesar no sabiendo qué fuesen hechos, ni si ser comidos de bestias bravas» (fol. 278r). Se trata éste de una variante del motivo del alejamiento de los padres que configura el arquetipo heroico.

[17] —Mi Silvia —dixo él—, no te siento yo tan lejos que contino no estés en mi coraçón y memoria, (…), pues essa boz tan suave de cuanto tú dizes «Darinel» no menos la traía en mis oídos (…) (fol. 277r).

trasvasarse estos mismos ideales a los libros de caballerías castellanos, los principios se suavizaron y convirtieron el matrimonio público en el final del recorrido amoroso del héroe, alcanzado tras superar diversas pruebas. Por lo tanto, si bien el autor dice que actuó «aviendo piedad y compassión d'él» (fol. 277v), Silvia reacciona muy airadamente al oír la petición y su ira no se aplaca aunque, como las pastoras de Sannazaro, haya sido ella quien animara a Darinel a contarle la causa de su tristeza. Silvia interpreta las palabras del joven según los códigos corteses (habla, incluso, de que la declaración de Darinel debe ser entendida como *galardón*), por lo que se siente ofendida y le desea la muerte, en una escena que recuerda a la de Calisto y Melibea en el huerto (escena 1ª), tanto por el léxico («locura» y «atrevimiento» para definir la actitud del pastor) como por lo desproporcionado de la reacción de esta *dame sans merci*:

> —Darinel, espantada estoy de tu locura y grande atrevimiento amar la que de tal parte no te puede amar, y dezir tu passión donde solo el remedio que tenías con pensar que en solo saberlo yo estava tu salud ya de aquí adelante te faltará. Bienaventurada yo si fuesse causa de tu muerte, pues aun con ella no quedas castigado del gualardón de tus palabras (…) (fol. 277v)

Las *aspera et inurbana verba* de Silvia, desmesuradas como las de Melibea o Carmelina,[18] pueden ser debidas a la influencia, si no ya directamente del *De amore*, sí de Rojas y su comedia, cuya impronta se evidencia de forma recurrente en el tratamiento del amor en el *Amadís de Grecia*. La comicidad del contraste entre la grandeza de sus amores y la rapidez con la que el tosco pastor los negocia se acentúa con la actitud de Silvia, quien, pese a su origen noble, tampoco se comporta con el decoro de los códigos corteses que invitaban al comedimiento y la cortesía al desdeñar a un futuro amante (*De amore*, Libro I, Cap. 6, b). Su actitud también es inadecuada para su disfraz villano, pues en este caso tendría que haberse marchado enojada y airada sin comentar nada. Silvia no sólo desdeña al pastor (hay odio real y no fingido), sino que le desea la muerte porque con sus palabras ofende su honra: tiene en poco al pastor por la conciencia de su propia belleza y por lo excelso de sus pensamientos (fol. 277v).[19] Este comportamiento cruel, común con el de Brizeña o Mirabella, se

[18] BELTRÁN, Rafael, «"Aspera et inurbana verba": la ira de Melibea y Carmesina y la lección desoída de Andreas Capellanes», en FUNES, Leonardo y MOURE, José Luis, *Studia in honorem Germán Orduna*, Alcalá de Henares, Universidad, 2001, p. 76.

[19] Florisel se finge pastor y pagano por Silvia (fol. 278v): cuando le declara su amor, sin mediar petición de matrimonio, ella es también contundente, pero mucho menos apasionada y cruel. Curiosamente, Florisel se declara la primera vez que la ve después de haber cambiado su hábito. Esta manera de tratar los amores sigue demasiado fielmente los modelos de Andreas Capellanus, pues comienza su parlamento con una construcción genérica que lo excluye de la petición: «—Silvia, Silvia, ¿qué hará aquel que ama para ser amado de la que no puede dexar de amar ni d'ella piensa ser amado por la diferencia de los estados?» (fol. 279r). Ante la

castiga repetidamente en la obra por medio de la magia, de modo que el escarmiento o penitencia por amor restablece el *ordo* caballeresco y genera diversas aventuras propiciatorias: «El pastor se fue tan desesperado, que determinó de se ir a morir a unas grandes montañas del reino de Alexandría, no pudiendo sufrir el disfavor de Silv[i]a» (fol. 277v). Y añade en un tono cómico el narrador: «Y diose tanto a aquello, que lo hazía tan bien que nadie lo pudiera hazer mejor, buscando las fuentes y veredas para dar más lugar a sus [pen]samientos» (fol. 277v).

Se trata ésta de una actitud aprendida, codificada *a priori*, acorde con convenciones retóricas y literarias. En este autoexilio Darinel canta su mal a la naturaleza en una «fingida soledad» (asociada al escondite), de la que son testigos accidentales Garínter y Florisel. El *secretum amoris* infringido por azar queda quebrantado de nuevo por los comentarios del pastor a los caballeros; esta integración social que propicia la *descriptio* de Silvia crea un enredo que reaviva la intriga. Su presentación anima a ambos caballeros a visitarla, pues «no es pequeña aventura de ver en una villana tanta beldad y discreción» (fol. 278r), sin que entre ambos medie palabra sobre sus sentimientos hacia la pastora (fol. 278r). Sus expectativas quedan satisfechas al observarla, escondidos tras unas espesas matas, mientras se lava al amanecer en una escena de amplia simbología en la lírica tradicional:

> Y assí fue que, como una pieça pasó, ella vino a la fuente, y, quitado un paño con que los cabellos tenía cogidos, los esparzió, que no parecía sino madexas de fino oro, y con un peine, después de los peinar, los puso detrás las orejas y començó a lavar las sus hermosas manos y resplandeciente rostro en la fuente. (fol. 278v)

El regreso ante Silvia obliga a Darinel a asumir el papel de amante desdeñado; el pastor se impone una nueva forma de amar, distinta a los planteamientos del amor cortés, y basada en la gozosa contemplación de la amada (fol. 281r). Este amor, con ecos neoplatónicos, refleja el *Magis est ubi amat quam ubi animat*, es decir, un sentimiento idealizado y espiritualizado. La amada queda impresa en el alma del amante, de modo que pasa a formar parte de su cuerpo, lo que explica que, cuando ella no está presente (*visio*), el amado siga acompañado (*cogitatio*) (fol. 278r). El amor se personifica, y anula a Darinel, de modo que, como Calisto, enfermo de amor, enloquece y queda como endemoniado por el desprecio de Silvia, dotando con sus necedades a la escena de cierto humor, similar al de Filínides, pastor enamorado de Acais en la *Segunda Celestina*:[20]

---

pregunta de Florisel, al que cree pastor, responde con desprecio, pero sin crueldad. La identificación de Florisel con un caballero, atempera su reacción primera.

[20] Silva insiste y amplía en esta comedia con final feliz muchas de las líneas simplemente bosquejadas en esta coda. Aumentan los contrastes cancioneriles, los juegos de palabras («mas tan solo la vi que aun comigo no me hallé, viéndome solo con ella»), se copia en los parla-

> Y con esto començó a cantar y a tañer una pieça muchos versos de los que avía hecho, donde claro parecía su razón más hablar en él amor que no aquellas palabras que su estado y ábito le obligavan, como los que tienen demonios suelen hazer, que hablan no lo que saben, mas lo que saben quien habla en ellos. (fol. 281r)

Pese a que sus sentimientos por Silvia lo han disfrazado de pastor enamorado, él continúa siendo un rústico, un contrapunto cómico de los héroes caballerescos.

Su inherente carácter tosco se demuestra, asimismo, en el contenido de sus palabras y en la falta de correspondencia entre éstas y sus actos. Su acalorada defensa verbal de su amor contrasta con su comportamiento quejumbroso, cobarde, fanfarrón y huidizo, de *miles gloriosus* en la batalla: mientras Florisel recoge flores para trenzar una guirnalda a Silvia, y se escuchan las incesantes quejas de Darinel (fol 281v), se acerca un caballero armado que desea quedarse con la pastora. El pastor, ante el ataque, adopta una actitud estereotipada en la literatura caballeresca y asociada a la Fig.-ra femenina; comienza a gritar para atraer la atención de Florisel, quien, con su capa pastoril al brazo y una porra, derrota al traidor; y «en esto vio a Darinel gran pieça ir huyendo» (fol. 281v), ante lo cual,

> don Florisel, muy ledo de lo que avía hecho, dixo riendo:
> —Por cierto Darinel, que me tienes tanta ventaja en el servicio de mi señora Silvia.
> —Téngoos tanta —dixo él—, que quería guardar la vida para su servicio donde vós la queríades perder. (fol. 282r)

Lo cómico de la situación se acentúa en el momento en el que el pastor bobo interpreta rectamente el concepto de *servicio*, y no desde presupuestos corteses. Así Feliciano destruye el patetismo producido por un tratamiento neoplatónico del amor a través de recursos comúnmente empleados en el desarrollo de la trama: la grandeza de los ideales de Darinel, como los de Camilote[21] o los de Busendo, enano enamorado de Niquea, queda rebajada por la falta de correspondencia entre lo deseado y la realidad.

Como Mingo y Minga, pastores de Encina, Darinel abandona el pellico por amor, y acompaña a pie a la ciudad de Niquea a Florisel y Silvia para que acometan la aventura del Infierno de Anastárax. Sus sentimientos hacia la pastora le permitirán integrarse en el ámbito urbano, en una función escuderil, de confidente y compañero del

---

mentos la lengua de los pastores del primitivo teatro castellano… Filínides es un pastor tosco que quiere imitar al pastor enamorado y para ello usa descripciones de la amada en las que domina un tono grotesco basado en la hipérbole, o referencias a su propia condición de enamorado en las que usa un léxico asociado con las enfermedades del ganado (SILVA, Feliciano de, *Segunda Celestina*, ed. de Nievas Baranda, Madrid, Cátedra, 1988).

[21] RÍO NOGUERAS, «Figuras al margen…», p. 158.

héroe, con ciertos rasgos cómicos que lo acercan al bufón, al «truhán áulico».[22] Por amor ha franqueado los límites entre las clases y ha accedido a un universo que le es ajeno,[23] aunque se le cierren las puertas a la aventura mágica y, por el momento, a la vida urbana y al amor (*paraclausithyron*).

4. *Conclusión*

Como demostró con su incorporación progresiva a la trama (sutilmente en el *Lisuarte*, dándole un lugar relativamente independiente en el *Amadís*, con más intensidad en la *Segunda Celestina*, y como bloque temático en equilibrada relación con lo caballeresco en el *Florisel de Niquea* y en el *Rogel de Grecia*), a Feliciano le interesaba lo pastoril; así puede afirmarse que su producción muestra la génesis, el germen y la evolución del género pastoril en la narrativa castellana. En la cuarta parte del *Florisel de Niquea* (1551) triunfa plenamente el bucolismo en el mirobrigense, momento en el que todavía no se había publicado la *Diana* de Montemayor (1559), consolidación española de la innovación italiana.

Feliciano asimila y proyecta en sus textos transformaciones contemporáneas, de manera que lo caballeresco, contaminado con lo sentimental, lo lírico y lo dramático amplía su estructura inicial. Es posible que Silva viera en este episodio protagonizado por pastores una más de las innovaciones, quizá no la más llamativa, que le permitía introducir una modalidad de amor ajena a las convenciones de las historias fingidas.[24] Para filtrar en su texto estas nuevas formas tuvo que servirse de un personaje ajeno al género, de nivel humilde o inferior, que acaba amando de forma distinta. El mirobrigense marca un hito en este sincretismo genérico, pues por primera vez lo pastoril forma parte de un texto narrativo. En principio, parece depender de otros géneros en los que se integra, hasta alcanzar su plena autonomía en los años siguientes.

---

[22] RÍO NOGUERAS, Alberto del, «*El harpa y la churumbela*: Notas sobre el entretenimiento cortesano en los libros de caballerías de Feliciano de Silva», en STROSETZKI, Christoph, *Actas del V Congreso Internacional de la Asociación Internacional Siglo de Oro. Münster 1999*, Madrid, Iberoamericana, 2001, p. 1092.

[23] CRAVENS, *op. cit.*, p. 45.

[24] La dependencia de lo pastoril con respecto a lo caballeresco puede comprobarse en el saludo de Garínter y Florisel a Darinel: los caballeros lo saludan, mientras que el pastor se inclina ante ellos (fol. 278r).

Bibliografía

AVALLE-ARCE, Juan Bautista, *La novela pastoril española*, Madrid, Istmo, 1974.

BELTRÁN, Rafael, «"Aspera et inurbana verba": la ira de Melibea y Carmesina y la lección desoída de Andreas Capellanes», en FUNES, Leonardo y MOURE, José Luis, *Studia in honorem Germán Orduna*, Alcalá de Henares, Universidad, 2001, pp. 73-89.

BLECUA, Alberto, «Virgilio en España en los siglos XVI y XVII», en *Studia virgiliana. Actes del VI*é *Simposi de la Secció Catalana de la Societat Espanyola d'Estudis clàssics, (Barcelona, 11-13 de febrer de 1981)*, Barcelona, Bellaterra, 1983, pp. 61-77.

CRAVENS, Sydneys P., *Feliciano de Silva y los antecedentes de la novela pastoril*, Madrid, Castalia, 1976.

EGIDO, Aurora, «*Sin poética hay poetas*: Sobre la teoría de la égloga en el Siglo de Oro», *Criticón*, 30, 1985, pp. 43-77.

ENCINA, Juan, *Cancionero*, Salamanca, 1496, edición facsímil.

LÓPEZ ESTRADA, Francisco, *Los libros de pastores en la literatura española.I: La órbita previa*, Madrid, Gredos, 1974.

RÍO NOGUERAS, Alberto del, «Figuras al margen: algunas notas sobre ermitaños, salvajes y pastores en tiempos de Juan del Encina», en GUIJARRO, Javier, *Humanismo y literatura en tiempos de Juan del Encina*, Salamanca, Universidad, 1999, pp. 147-161.

——, «*El harpa y la churumbela*: Notas sobre el entretenimiento cortesano en los libros de caballerías de Feliciano de Silva», en STROSETZKI, Christoph, *Actas del V Congreso Internacional de la Asociación Internacional Siglo de Oro. Münster 1999*, Madrid, Iberoamericana, 2001, pp. 1087-1097.

SILVA, Feliciano, *Amadís de Grecia*, Cuenca, 1530, Cristóbal Francés.

TRAS LA ESTELA DE *LA DIFUNTA PLEITEADA*: UNA HERENCIA POR [RE]DESCUBRIR (parte I)*

JOSÉ CANO NAVARRO
UNIVERSIDAD DE CASTILLA-LA MANCHA

Jamás podremos saber con certeza la verdadera influencia y el alcance que ha tenido una comedia en el panorama escénico e incluso en el panorama vital de los actores o de los lectores-espectadores. Para aquellos que opinan que una obra no merece la pena o que no ha tenido importancia, me atrevería a recomendarles la famosa película de Fran Capra *¡Qué bello es vivir!*, y que la aplicasen en un juego de hipótesis a las distintas realidades.

Así pues, y con este ánimo, trataremos de analizar en la siguiente aportación cuál ha sido el legado teatral que ha testado *La difunta pleiteada*, una comedia de Lope de Vega que Morley y Bruerton fechan con toda probabilidad y buen criterio entre 1593 y 1595.[1] Ahora bien, debido a los límites físicos que se nos imponen, en esta parte nos centraremos en la primera atribución teatral que se vinculó a esta comedia.

1. Los prodigios del amor *o* Varios prodigios de amor

La primera en señalar un posible deudor fue María Goyri de Menéndez Pidal en su ya clásico *La difunta pleiteada. Estudio de literatura comparativa*. La autora sostiene, argumentando sobre la autoría de esta obra,[2] lo siguiente:

* Esta comunicación ha sido realizada gracias a una beca de investigación concedida por Caja Madrid.

[1] MORLEY, S. G. y BRUERTON, C., *Cronología de las comedias de Lope de Vega*, Madrid, Gredos, 1968, pp. 446 y 601. Para las referencias a *La difunta pleiteada* manejo mi propia edición de la comedia, que actualmente preparo para su publicación.

[2] Sobre esta obra he ofrecido varios artículos que creo que pueden ser interesantes para aclarar ciertos aspectos como la autoría («Autoría de *La difunta pleiteada*: ¿Rojas Zorrilla o Lope de Vega?», en ALEMANY, C. *et alii* (eds.), *Con Alonso Zamora Vicente (Actas del Congreso Internacional "la lengua, la Academia, lo popular, los clásicos, los contemporáneos...")*, Alicante, Universidad de Alicante, vol. II, pp. 465-475), las teorías amorosas que se mezclan («La fuerza del deseo: el caso de *La difunta pleiteada*», en PEDRAZA JIMÉNEZ, Felipe B., GONZÁLEZ CAÑAL, Rafael y MARCELLO, Elena (eds.), *Amor y erotismo en el teatro de Lope de Vega. Actas de las XXV Jornadas de Teatro Clásico de Almagro (Almagro, 9, 10 y 11 de julio de 2002)*, Almagro, Universidad de Castilla-La Mancha/Festival de Almagro/Caja Castilla-La Mancha, Corral de Comedias, pp. 251-270) o el elemento cómico («Lo oriental como elemento cómico en *La difunta pleiteada* de Lope de Vega», en ANTONIO HERNÁNDEZ, José *et alii*

> yo creo primeramente que la comedia en cuestión [*La difunta pleiteada*] no es de Rojas, porque este autor tiene otra pieza con el mismo asunto, y titulada *Varios prodigios de amor*, la cual no se ha advertido que es solo un simple arreglo de la *Difunta pleiteada*, uno de tantos arreglos llenos de enredo y languidez como los que en la época de Rojas se hacían tomando por base las comedias de la época de Lope de Vega […] Pero digamos antes dos palabras de la refundición de esta comedia […] Rojas ahoga en un enmarañado enredo los rasgos esenciales […] y por eso la filiación de su obra pudo quedar obscura, aunque es de todo punto indudable.[3]

De todo esto nos interesa destacar que el objetivo principal de María Goyri es el de demostrar la autoría de Lope y no de Rojas Zorrilla, que considera *Varios prodigios de amor* como una «refundición» de *La difunta pleiteada* y que no entra en detalles en el análisis de la obra de Rojas —aparte de estas líneas, lo único que nos ofrece es el argumento de la comedia—. Tiempo después, Emilio Cotarelo matizará lo siguiente sobre la autoría de *Varios prodigios de amor*:[4]

> Efectivamente, en la *Parte XLII* (Madrid, 1676) de la gran colección de *Escogidas*,[5] se atribuye a don Francisco de Rojas Zorrilla la comedia *Varios prodigios de amor*; pero no es suya, sino de Alonso Jerónimo de Salas Barbadillo, quien la incluyó al final de la segunda parte de su novela *El caballero puntual*, impresa en Madrid, por Francisco Abarca de Angulo, en 1619, dándole el título de *Los prodigios del amor*.[6] Pudo Salas, aunque no consta, conocer la comedia de LOPE e imitarla, bien que, a nuestro ver, más parece tomada directamente de un modelo italiano.

El hecho de que la comedia aparezca en 1676 a nombre de Rojas puede deberse a los fines puramente comerciales del impresor: en esa época vende más Rojas Zorrilla

---

(eds.), *Humor y Ciencias Humanas. Actas del I Seminario interdisciplinar sobre "El humor y las ciencias humanas". Cádiz, mayo de 2001*, Cádiz, Fundación Municipal de Cultura del Excmo. Ayuntamiento de Cádiz y Servicio de Publicaciones de la Universidad, pp. 207-214).

[3] GOYRI DE MENÉNDEZ PIDAL, María, *La difunta pleiteada. Estudio de literatura comparativa*, Madrid, Librería General de Victoriano Suárez, 1909, pp. 55 y 59-61.

[4] COTARELO Y MORI, Emilio: *Obras de Lope de Vega*, Madrid, RAE, 1917, tomo IV, p. XXI n. 3.

[5] PARTE QVARENTA Y DOS / DE COMEDIAS / NVEVAS, NVNCA IMPRESSAS, / ESCOGIDAS DE LOS MEJORES / INGENIOS DE ESPAÑA. / DEDICADA / A DON FERNANDO DE SOTO Y VACA, CAVA / llero y Procurador General… / Año [grabado con escudo] 1676. / Con licencia en Madrid, Por Roque Rico Miranda, Mercader de libros. Véndese/ en su casa en la puerta del Sol.

[6] Aclara Cotarelo (COTARELO Y MORI, Emilio (ed.), *Don Francisco de Rojas Zorrilla. Noticias biográficas y bibliográficas*, Madrid, Revista de Archivos, 1911, p. 260) que existe otra comedia con idéntico título pero que no tiene nada que ver con la de Salas: «Con el título también de *Prodigios de amor*, imprimióse en la Parte 31 de *Escogidas* (Madrid, 1669; la octava) una comedia adjudicada á D. Merchor de Valdés Villaviciosa. De esta comedia hay también copia del siglo XVIII en la Bib. Nacional, y es en todo distinta de la que precede».

que Salas Barbadillo o Lope; por eso cambia el nombre del poeta.[7] Así pues, y curiosamente, Rojas Zorrilla pasa de tener dos obras atribuidas (*La difunta pleiteada* y *Varios prodigios de amor*) a no tener ninguna. También es interesante, en la aportación de Cotarelo, ese juicio de que Salas sigue «un modelo italiano» y no a Lope. Más adelante matizaremos.

A pesar de que Lope es 19 años mayor que Salas Barbadillo (uno nació en 1562 y el otro en 1581), tienen muchos puntos en común, entre ellos el de morir el mismo año (1635): en un primer acercamiento, podemos decir que los dos son madrileños, escritores que cultivan varios géneros[8] y a los que les inspiran las *novelle* italianas. Por otro lado, si nos acercamos al plano personal, nos damos cuenta de que están inmersos en el mismo ambiente cultural: según nos cuentan Rennert y Castro,[9] ambos ingresan en 1610 en la cofradía del Oratorio de la calle del Olivar (el mismo año en que también ingresaron Vicente Espinel y Quevedo). La primera parte de *El caballero puntual* (1614) va dedicada al duque de Sessa,[10] mecenas de Lope, y, según nos informa Cotarelo, también lo fue durante un tiempo de Salas.[11]

Los dos coinciden en poemas laudatorios a las obras de amigos comunes, tal y como se estilaba en la época *v. gr.*, a *Los amantes de Teruel: epopeya trágica* de Juan Yagüe de Salas, secretario de la ciudad de Teruel.[12] Incluso se dedican versos amistosos: «en 1618 pagó [Salas Barbadillo] el debido tributo de admiración al *Fénix de los ingenios* loando la nueva edición del *Peregrino en su patria*»[13] y, en el *Laurel de*

---

[7] *Cfr.* CANO NAVARRO, «Autoría de *La difunta pleiteada*…».

[8] Bien es verdad que la fortuna y naturaleza de Lope le superó con demasía. El propio Cotarelo (SALAS BARBADILLO, Alonso Jerónimo (de), *Obras. Tomo I: Corrección de vicios y La sabia Flora Malsabidilla*; con la vida y obras del autor por don Emilio Cotarelo y Mori, Madrid, Tipografía de la «Revista de Archivos», 1907, pp. CXXIV-CXXV), que ofrece datos novedosos del autor como su partida de bautismo, no es demasiado halagüeño con su creación, ni con el teatro (que es la materia que aquí nos ocupa): «Tampoco sobresalió en la poesía dramática. Todas sus comedias y entremeses carecen de acción. Cierto que él no se lo propuso, atendiendo antes que nada al chiste, al discreto agradable, a la pintura de un carácter cómico o a la sátira social. No creemos, pues, que puedan representarse, ni él lo intentó tampoco».

[9] RENNERT, Hugo A. y CASTRO, Américo, *Vida de Lope de Vega (1562-1635)*, notas adicionales de Fernando Lázaro Carreter, Madrid, Anaya, 1969, p. 189.

[10] La segunda parte, que se publica en 1619 y en la que aparece *Los prodigios del amor*, está dedicada a don Francisco Sandoval y Rojas, duque de Cea.

[11] SALAS BARBADILLO, *Obras*…, p. LX. Según nos detalla Amezúa (AMEZÚA, Agustín G. de, *Lope de Vega en sus cartas. Introducción al Epistolario de Lope de Vega Carpio*, vol. II, Madrid, pp. 135-136 [Reimpresión, RAE, 1989]), al parecer el Fénix, caracterizado por esas *amistades de tango* en las que ahora reina el amor ahora reinan los celos, no le sentó demasiado bien que Salas Barbadillo se acercase al duque de Sessa. Aunque, expresamente, confiese todo lo contrario en sus cartas.

[12] SALAS BARBADILLO, *Obras*…, p. LXIV.

[13] *Ibid.*, pp. LXV-LXVI.

Apolo (1630), el viejo Lope se acuerda de este amigo (si en la profesión puede haber alguno constante) para ensalzarlo en un soneto.

Así pues, la vida de ambos escritores confluye en un mismo magma cultural en el que se entrecruzan admiraciones y sentimientos que en nada nos impiden pensar, *a priori*, que Salas conociese *La difunta pleiteada* de Lope y se animase a tratar el mismo asunto en una comedia (recordemos el gusto común por *le novelle* italianas).

1.1. *De* La difunta pleiteada *a* Los prodigios del amor*: el arte de tejer una historia*

En la comedia de Salas Barbadillo no vamos a encontrar largas tiradas de versos similares porque no copia servilmente a Lope;[14] tampoco vamos a encontrar la misma historia construida de manera parecida (si por refundición entendía María Goyri esto, tampoco se encuentra).[15] El autor de *Los prodig*ios va a ofrecernos la misma historia, utilizando técnicas distintas para dramatizar unos mismos hechos e introduciendo pequeñas *variatio* en la peripecia dramática. En otras palabras, valiéndose de los mismos materiales, realiza otra versión del tema. Y así, Salas es original desde el punto de vista de la época: algo es original cuando, contando un mismo asunto, se hace desde otra perspectiva diferente.[16]

El tiempo de la historia en *La difunta pleiteada* abarca desde que Isabela acaba de conocer a Manfredo hasta el juicio final en que se dictamina que debe volver con su marido (todo el proceso dura unos meses), y el tiempo de lo dramatizado es casi lineal: lo único que no se nos representa sobre las tablas es cómo surge el amor entre Manfredo e Isabela en una iglesia. Es la propia protagonista y su criada las que lo co-

[14] Salas Barbadillo no es un *poeta carroñero* al estilo de Matos Fragoso con *La mayor virtud de un rey* de Lope: *El mejor casamentero* es exactamente igual a la comedia de Lope, salvo en los versos finales, que cuadra para que la obra cambie de título.

[15] ¿Consideraría la autora como refundición de la obra de Homero *La Eneida*? ¿Consideraría refundición de la *Antígona* griega las distintas versiones que a lo largo de la historia nos han ofrecido? ¿Considera refundición de Bandello la obra de Lope? Yo me inclino más bien a pensar que es una *versión* distinta de una misma historia. Lo que no implica la fuerte deuda que unas obras contraen con otras (deuda que quizá se basa en la admiración de un autor por la obra de otro).

[16] Es lo que hace el propio Lope con el cuento de Bandello, en el que creo que se basa pese a lo que opinan algunos críticos. Sobre este asunto presenté una comunicación titulada «La deuda de Lope con Italia: *La difunta pleiteada*» en el *VII Congreso "Cultura europea"*, celebrado en Pamplona en octubre de 2002 y organizado por la Universidad de Navarra. Las actas están en prensa. En esa intervención, tras revisar lo que la crítica ha dicho sobre Bandello y Lope (que no coinciden en algunos puntos), señalaba la influencia de Bandello en escenas y detalles concretos, y ofrecía ambos fragmentos para que el lector juzgue por sí mismo.

mentarán al comienzo de la obra (en este sentido se podría afirmar que el drama comienza *in media res*). A partir de aquí, el tiempo de lo dramatizado es lineal.

En *Los prodigios del amor* los hechos están focalizados desde un punto de vista distinto: el tiempo de la historia en el que la acción se centra transcurre desde el destierro de los amantes hasta la resolución del conflicto, y todo el proceso dura más de dos años. El tiempo de lo dramatizado comienza también *in media res*, pero lo hace desde un punto bastante más avanzado que en el caso de la comedia de Lope de Vega. Es ahí, en el comienzo de la primera jornada en la que los amantes ya se han desterrado a Bristol, cuando el duque Polidoro, el protagonista, realiza una analepsis en la que nos cuenta todo lo anterior: sus orígenes, cómo se enamoró de Aurelia, cómo ésta se casó con el marqués Fabricio, cómo murió y fue enterrada, cómo resucitó y llegaron a Bristol… Y, a partir de este punto, los hechos continúan linealmente. Eso sí, hay algunas analepsis sobre el mismo motivo pero desde el punto de vista de los distintos personajes (el marqués Fabricio, Celauro o Lucrecia). A continuación pasaremos a analizar una serie de puntos comunes en ambas comedias.

1) Es semejante en los dos dramas el que la dama (Isabela/Aurora) se enamore de un galán (Manfredo/Polidoro) y que esos amores no lleguen a completarse porque la dama se casa con un tercero (Leandro/ Fabricio). En el caso de Lope, la boda se concierta por los padres de los novios (Felino y Camilo) que son viejos amigos. En el caso de Salas, no se nos da cuenta de este concierto. Simplemente, se nos refiere la lucha entre los amantes por alcanzar ese amor y el triunfo del marido, el marqués Fabricio.[17] La lucha entre los amantes está más desarrollada en Lope, ya que Manfredo, aun sabiendo que se ha concertado la boda con Leandro, sigue adelante con su plan de conquistar a Isabela. Esta lucha solo aparece en Lope, y no en el cuento de Bandello.

Una vez realizada la boda, la novia muere. En el caso de *La difunta* (y también en el cuento de Bandello), Isabela muere al instante. Salas, en este sentido, introduce una pequeña modificación con respecto a Lope y al cuento ya que permite que los nuevos esposos convivan «breves días», al cabo de los cuales también muere la protagonista (p. 320). La convivencia ha permitido que consumen el matrimonio, hecho que no ha llegado a suceder ni en el cuento[18] ni en la obra de Lope, donde es una de las posibles trazas que explota el autor para mantener esa tensión *hitchcockniana* hasta el final.

---

[17] «Yo y el Marqués competimos, / y aunque inferior a mis fuerzas, / derribó mis esperanzas / su industriosa diligencia. / Siendo terceros sus hados, / llegó al tálamo con ella, / robándola a mi esperanza / que la llamaba su prenda» (p. 319). Todas las citas de *Los prodigios del amor* se tomarán de la edición de Cotarelo (SALAS BARBADILLO, *El caballero puntual y Los prodigios del amor*, Madrid, Revista de Archivos, 1909).

[18] En Bandello, Gerardo (que equivale a Manfredo o Polidoro) se casa en secreto, y en presencia de su común nodriza, con Elena (Isabela/Aurelia) y sí que consuman su matrimonio, y

En ambas versiones, como corresponde a una joven noble, el cuerpo es enterrado en una bóveda de la iglesia y es el amante el que vuelve al lugar para desenterrar a la dama. Salas introduce, a diferencia de Lope y de Bandello, un guarda al que soborna el amante para que le entregue el cuerpo. Esta figura está sustituida en Lope por el criado Belardo, y en el cuento por el cómitre de la galera del protagonista.

En algunas versiones de los romances aparece ayudando al amado un sacristán o un ermitaño a cambio de un galardón de considerable valor.[19] Salas Barbadillo pudo inspirarse en los romances para la introducción de este motivo.

En las dos comedias el amante se lleva a la protagonista a su casa (en el cuento Gerardo se la lleva a casa de la madre del cómitre de su galera). En *Los prodigios* (pp. 320-321), Polidoro se lleva el cuerpo de Aurelia creyendo que realmente es un cadáver y toma conciencia de que está viva cuando la está velando en su casa sobre un lecho. Esa pretensión de llevarse, en primer término, a la amada muerta de su sepultura (como el protagonista de *Las noches lúgubres* de Cadalso) está en el relato bandeliano y no en Lope.[20]

En *Los prodigios* no hay una voz que intente disuadir al protagonista del propósito descabellado de desenterrar a la dama, como ocurre en Bandello y en Lope; sólo queda la avaricia del guardián al que no le importa vender un cuerpo ni gasta escrúpulos en sustituirlo por otro. Este motivo constituye una propuesta genuina de Salas Barbadillo, ya que en las otras dos versiones la tumba queda vacía. En el caso de Bandello, ese marido concertado por el padre vuelve al sepulcro a comprobar si está el cuerpo de su amada, y constatando que no está reclama a la que considera su esposa.

2) Dos lugares de acción distintos: uno hasta la resurrección de la dama y otro posterior donde los amantes se trasladan. En el caso de *La difunta* la acción se desarrolla entre Sicilia y Nápoles. En *Los prodigios* la historia se desarrolla en Nápoles y en Bristol. La filiación a Nápoles, además de la dicotomía de lugar, está tomada de Lope (ni se da en los romances ni en el cuento, ya que en este último la acción siempre transcurre en Venecia),[21] así como su alabanza, presente en ambas comedias: *La difunta* (vv. 2718-2735) y *Los prodigios* (pp. 318, 327).

---

reiteradamente. No llega a hacerlo con el joven que su padre le ha designado como marido y que equivale a Leandro en la comedia.

[19] GOYRI DE PIDAL, *op. cit.*, pp. 13 y 16.

[20] En el relato de Bandello, Gerardo se da cuenta de que Elena está viva cuando lleva su cuerpo en la góndola, no en la iglesia. Igual que en Salas, en un primer momento también roba el cuerpo sin más.

[21] El ambiente italianizante está más presente en *La difunta*, sobre todo en los nombres de los personajes: Tulio, Isabela, Manfredo… En *Los prodigios*, el único nombre propiamente italiano es el del marqués Fabricio (común en ambas comedias).

3) Insistencia en la belleza sobrenatural de la dama. Aunque en *La difunta* es una constante,[22] en la obra de Salas la belleza de la protagonista se convierte en algo enigmático y casi maldito:[23] atrae a todos los hombres que se cruzan en su camino, incluido su propio hermano Celauro. Su amor roza casi el límite del incesto. Así lo confiesa Lucrecia, una joven noble italiana que recorre el mundo disfrazada de hombre persiguiendo un imposible: el amor de Celauro, que la rechaza porque busca encontrar una joven que se parezca a su hermana.[24]

4) El amor del marido, que no puede olvidar a su esposa tras la muerte. Es lo que le ocurre a Leandro en la comedia de Lope y al marqués Fabricio en *Los prodigios*. Ambos se trasladan a otro lugar (Nápoles/Bristol) y allí van a encontrar a su amada (Isabela/Aurelia). Sin embargo, debemos matizar que este motivo está más desarrollado en Salas Barbadillo, puesto que hace que el marqués Fabricio y Celauro hagan una promesa tras su muerte para buscar a una joven que se le parezca y casarse con ella.[25]

Este talante del esposo, desconocido por la protagonista, va a ser un aliciente para alimentar el amor que nace y se impone con el sacramento del matrimonio, que en ambas comedias recibe un tratamiento especial. Tanto Isabela como Aurora quieren a Manfredo y a Polidoro, respectivamente, pero se encuentran casadas con otro hombre. El vínculo sagrado del matrimonio *pesa* literalmente sobre ellas, por eso al final

---

[22] *Cfr.* CANO NAVARRO, «La fuerza del deseo…», pp. 266. La belleza también está relacionada con los tópicos amorosos de la época (*cfr. ibid.*, pp. 260 y 266). Sirva como ejemplo el modo en que Leandro piropea a Isabela: «Suele la naturaleza / dar la fealdad por pensión / de una ingeniosa agudeza, / y a la poca discreción, / una acabada belleza. / Pero, en vos, tan liberal / repartió de su caudal / que hizo a las demás agravio, / porque lo hermoso y los sabio / están en balanza igual» (*La difunta*, vv. 493-502).

[23] Confiesa la propia Aurora: «[…] con mi belleza / fui suspensión de Italia / (dulce mentira a los ojos, / que en mi opinión no fue tanta)» (*Los prodigios*, p. 399).

[24] «Yo, Lucrecia, [...] / tenazmente le amé. / Mas él, ciego y loco amante / de Aurelia, su propia hermana, / hizo mi pretensión vana / cuanto la suya ignorante. / Murió Aurelia; mas la suerte / en esto no me ayudó / [...] anda el ingrato / buscando un vivo retrato/ de ella (¡bien vana conquista!)» (*Los prodigios*, p. 389). También lo confiesa claramente Fabricio (p. 328).

El juego del incesto entre hermanos se mantiene también, aunque fictiamente, entre Polidoro y Aurelia: cuando se trasladan a vivir a Bristol, en la casa de Conrado, se hacen pasar por hermanos y llamarse Clenardo y Laura. Lo que suscita las sospechas en Felicia, la hermana de Conrado, (*cf.* pp. 339 ó 355-356). No es la única muestra de este tipo de comportamientos sexuales: también se nos describe una violación (Conrado desea forzar a Laura en ausencia de su hermano Clenardo y, aunque no se llega a realizar, el marqués Fabricio se imagina cómo se lleva a cabo (pp. 348-350) provocando en el lector-espectador todo un cúmulo de sensaciones).

[25] «[FABRICIO]: Apenas al de su fin / siete días sucedieron, [...] / Cuando yo y Celauro hicimos / este juramento ciego, / compelidos o inspirados / de un espíritu violento, / de dar vuelta a todo el orbe / de la tierra, pretendiendo / ver si en tanto mundo había / quien la igualase en méritos, / y que de aquella que fuere / su retrato, sea el primero / que la viere fiel esposo, / siendo noble en nacimiento» (*Los prodigios*, pp. 328-329).

deben volver con su marido y no con el que puede ser su gran amor. Bien es verdad, que ambas protagonistas, si no quedan contentas, quedan contentadas. Este particular desenlace de los acontecimientos, que da la razón al marido y no al amante, de entre todos los testimonios, sólo se encuentra en Lope y en Salas Barbadillo.[26]

5) Un pasaje común en la tercera jornada de ambas comedias: el marido (Leandro/Fabricio) está desesperado y desesperanzado por la muerte de su esposa (en *Los prodigios* también lo está por no encontrar una mujer que se parezca a su difunta Aurora para poder casarse con ella). Un segundo personaje allegado a él (el padre del joven/su criado)[27] le recomienda olvidarse de ella y disfrutar de los placeres de la nueva ciudad a la que han llegado.

LEANDRO Es sin duda mayor la bella Nápoles
que tu fama, señor, y largo prólogo […]
CAMILO Aquí quiero que mudes de propósito
y que deseches ese amor intrínseco.
Aquí hay mujeres de hermosura angélica
que exceden a la rosa y nieve cándida:
enamórate de una de ellas, ríndete,
y si te pareciere noble, cásate,
que ya es cansado aquese tu amor trágico
y yace tu Isabela en triste bóveda […]
¿de qué sirve querer entre unos mármoles
unos huesos de tierra sin espíritu? (*La difunta*, vv. 2718-2758)

FABR[ICIO] Pues di, ¿qué remedio ofreces
a este volcán que en mí siento?
CEL[IO] Divertir en varias cosas
tu solícito deseo,
y no dar solo a un empleo
tus potencias ingeniosas.
Esta ciudad damas tiene,
cuanto graciosas gentiles,
en cuyos rostros Abriles
amor lisonjero viene.
Desempéñate, señor,
de ese vana fantasía,
y tendrás más de un buen día,

[26] El juicio que aparece en Bandello y en Lope es eliminado en Salas. Se sustituye por un intercambio de palabras entre los pretendientes, en el que Polidoro decide dejar libre a Aurelia para que vuelva con su legítimo marido, tal y como ella misma se lo había pedido, ya que el destino está en contra de su amor.

[27] Frente a la obra de Lope, en la que abundan los viejos, la comedia de Salas Barbadillo está llena de jóvenes. No aparece ningún padre.

que es lindo juglar amor.
Sírvate mi desenfado
de ejemplo. (*Los prodigios*, p. 382)

6) Otros motivos presentes en ambas comedias son los siguientes: Amor por obligación (la dama resucitada se siente deudora con el amado por haberla rescatado con vida del sepulcro). El galán siente que le ha dado por segunda vez la vida y lo recuerda constantemente. La dama actúa por gratitud al amante y por eso no regresa con el marido (en la tercera jornada de *La difunta* la dama es casi un ser abúlico. Leandro y Camilo creen que ha actuado engañada por Manfredo; por el contrario, en el caso de *Los prodigios* es la propia Aurelia la que le comunica este pensamiento a Polidoro en la última jornada —pp. 399-400—). El amor entre el amado y la dama surge a primera vista. La crítica a los médicos. El tema del doble (una novia extranjera en *La difunta*/en *Los prodigios* la novia se hace extranjera y muda nombre, traje y lengua. Mediante un juego teatral, nos hablan en inglés, aunque a nuestros oídos suene en español). En ambos dramas se nos dice expresamente que el marido (Leandro/Fabricio) es «en sangre y hacienda» igual a su esposa (Isabela/Aurelia). El juego de la indecisión de la dama que no sabe con cuál de sus dos amores quedarse (en *La difunta* Isabela parece saber que quiere a Manfredo, pero el destino la une a Leandro. En Salas, Aurelia parece en ocasiones el perro del hortelano, quiere a los dos y a ninguno —pp. 336, 344-345, 337, 361—), el amor a lo extranjero (en *La difunta*, vv. 351-352; en *Los prodigios*, en el personaje de Conrado), fiel respeto a la honra de la amada por el amado…

3. *Conclusión*

Con esta intervención hemos comenzado el análisis del legado teatral que los estudiosos han atribuido a *La difunta pleiteada* mediante el estudio de *Los prodigios del amor* de Salas Barbadillo. Hemos comprobado cómo la comedia de Lope pesa sobremanera, matizando la opinión de la crítica: ni sigue sólo al Fénix ni sigue sólo la fuente italiana.[28] Salas Barbadillo tiene como base de su creación a *La difunta pleiteada*, pero debía de conocer la versión de los romances y el cuento de Bandello, de los que toma algunas pinceladas.

[28] Cotarelo lanza esta hipótesis, negando lo evidente, porque él cree que el tercer acto de *La difunta* está reelaborado con toda probabilidad por Rojas Zorrilla. Así, en el pensamiento de Cotarelo resultaría imposible que Salas siguiese a esta comedia en la solución del conflicto ya que con toda probabilidad *La difunta*, tal y como nos ha llegado, sería cronológicamente posterior a la obra de Salas. Por eso apunta que lo más seguro es que Salas Barbadillo siguiese un modelo italiano.

Bibliografía

AMEZÚA, Agustín G. de, *Lope de Vega en sus cartas. Introducción al Epistolario de Lope de Vega Carpio*, vol. II, Madrid (Reimpresión, RAE, 1989).

CANO NAVARRO, José [2002]: «Lo oriental como elemento cómico en *La difunta pleiteada* de Lope de Vega», en ANTONIO HERNÁNDEZ, José *et alii* (eds.), *Humor y Ciencias Humanas. Actas del I Seminario interdisciplinar sobre «El humor y las ciencias humanas». Cádiz, mayo de 2001*, Cádiz, Fundación Municipal de Cultura del Excmo. Ayuntamiento de Cádiz y Servicio de Publicaciones de la Universidad, 2002, pp. 207-214.

——, «Autoría de *La difunta pleiteada*: ¿Rojas Zorrilla o Lope de Vega?», en ALEMANY, C. *et alii* (eds.), *Con Alonso Zamora Vicente (Actas del Congreso Internacional «la lengua, la Academia, lo popular, los clásicos, los contemporáneos…»)*, vol. II, Alicante, Universidad de Alicante, 2003, pp. 465-475.

——, «La fuerza del deseo: el caso de *La difunta pleiteada*», en PEDRAZA JIMÉNEZ, Felipe B., GONZÁLEZ CAÑAL, Rafael y MARCELLO, Elena (eds.), *Amor y erotismo en el teatro de Lope de Vega. Actas de las XXV Jornadas de Teatro Clásico de Almagro (Almagro, 9, 10 y 11 de julio de 2002)*, Almagro, Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha/Festival de Almagro/Caja Castilla-La Mancha, Corral de Comedias, 2003, pp. 251-270.

COTARELO Y MORI, Emilio (ed.), *Don Francisco de Rojas Zorrilla. Noticias biográficas y bibliográficas*, Madrid, Revista de Archivos, 1911.

——, *Obras de Lope de Vega*, tomo IV, Madrid, RAE, 1917.

GOYRI DE MENÉNDEZ PIDAL, María, *La difunta pleiteada. Estudio de literatura comparativa*, Madrid, Librería General de Victoriano Suárez, 1909.

MORLEY, S. G. y BRUERTON C., *Cronología de las comedias de Lope de Vega*, Madrid, Gredos, 1968.

RENNERT, Hugo A. y CASTRO, Américo, *Vida de Lope de Vega (1562-1635)*, notas adicionales de Fernando Lázaro Carreter, Madrid, Anaya, 1969.

SALAS BARBADILLO, Alonso Jerónimo (de), *Obras. Tomo I: Corrección de vicios y La sabia Flora Malsabidilla*; con la vida y obras del autor por don Emilio Cotarelo y Mori, Madrid, Tipografía de la «Revista de Archivos», 1907.

——, *El caballero puntual y Los prodigios del amor*, Madrid, Revista de Archivos, 1909.

LA IMPORTANCIA DE LAS SAGAS FAMILIARES EN LA TRANSMISIÓN DEL OFICIO TEATRAL EN LA ESPAÑA DEL SIGLO DE ORO: EL CASO DE LAS ACTRICES*

MIMMA DE SALVO
UNIVERSITAT DE VALÈNCIA

Con esta comunicación nos proponemos ilustrar la importancia que en la España de los siglos XVI y XVII tuvo la familia como lugar de perpetuación del oficio teatral y como cantera formativa de sus jóvenes miembros. Destacaremos en particular la transmisión del oficio a las hijas de familias de actores, las cuales heredando la profesión y, en ocasiones, la especialización de sus predecesores, perpetuaron el oficio teatral convirtiéndose, a su vez, en profesionales de la escena.

Como es sabido, en España no tenemos documentos directos de la época (libros de memorias sobre el oficio, manuales de aprendizaje, autobiografías de actores, etc.) que nos hablen de la formación de los actores y de la transmisión del oficio teatral en los siglos XVI y XVII.[1] Sin embargo, los datos apuntan a que el aprendizaje del oficio teatral se realizaba, como en otros oficios en la época, a través de una transmisión directa de saberes y habilidades de padres a hijos y de generación en generación. De hecho, si analizamos el origen de las actrices que protagonizaron los escenarios teatrales durante los siglos XVI y XVII de las que hoy tenemos noticias, descubrimos que un número significativo de ellas procedía del ámbito teatral habiendo heredado, por lo tanto, el oficio familiar. Dichas actrices, así como sus colegas masculinos, eran mencionados en la época con el apelativo de *hija o hijo de la comedia*, sintagma que, como ya señalaron N. Shergold y J. Varey,[2] es empleado ya en la *Genealogía* para designar a los hijos de padres actores, y puede ser indicativo de cierto orgullo profesional por pertenecer a una saga teatral de prestigio, albergado ya por la gente de teatro a comienzos del siglo XVIII y del que se hace eco la propia *Genealogía* obra redactada,

* Mi trabajo no hubiese sido posible sin la ayuda de la base de datos del *Diccionario biográfico de actores del teatro clásico español*, financiado por el Ministerio de Ciencia y Tecnología y FEDER (nº ref. actual BFF 2002-00294), en la que se han reunido y cotejado críticamente 200 referencias bibliográficas.

[1] Para un replanteamiento del concepto de documento teatral que permita un acercamiento, aunque sea indirecto, al conocimiento de la técnica del actor barroco, véase el importante libro de RODRÍGUEZ, Evangelina, *La técnica del actor español en el* Barroco. *Hipótesis y documentos*, Madrid, Castalia, 1998.

[2] SHERGOLD, Norman y VAREY, John (eds.), *Genealogía, origen y noticias de los comediantes de España*, Londres, Tamesis Books, 1985.

según sus editores, N. Shergold y J. Varey, probablemente durante el primer cuarto de ese siglo. Si muchas eran, de hecho, las actrices que en la época procedían del mundo teatral, ya que sus padres —o al menos uno de ellos— se dedicaron con anterioridad a esta profesión, junto con ellas hay que recordar aquéllas que, aunque no contaron —o no se documenta que contaron— con un ascendiente directo en el oficio, sin embargo, también tuvieron a un familiar en la comedia, normalmente un hermano/a mayor o un tío/a que se dedicó al oficio teatral con anterioridad a ellas, lo que probablemente determinó que a su vez ellas también se dedicasen a la actividad histriónica.

A pesar de que el legado del oficio de padres a hijos se va consolidando en la profesión como uno de los medios más habituales de acceso al teatro,[3] tenemos también datos, aunque pocos, que nos hablan de la adopción de la profesión por parte de algunas mujeres que llegan desde otros oficios u otros entornos familiares, fenómeno que si bien podemos documentar a lo largo de todo el siglo XVII, debió de ser algo bastante frecuente, como es fácil suponer, sobre todo en los años en los que la actividad teatral se ponía en marcha y se consolidaba como tal un nuevo oficio, el de actor profesional. Los datos biográficos de estas actrices que llegan al teatro desde fuera del ámbito teatral, apuntan, en la mayoría de los casos, hacia un entorno social de procedencia humilde, ya que humilde era el oficio desempeñado por los padres o familiares de algunas de ellas, así como marginal y marginada era la condición de otras —las que por ejemplo ejercieron anteriormente como damas cortesanas— y precaria debía ser la situación de aquéllas cuyos padres o familiares, sin medios para mantenerlas, trataron de asegurarles la supervivencia dejándolas en algún orfanato o entregándolas de pequeñas a alguien de la profesión teatral,[4] es decir, a alguien que contaba con una situación económica más estable, para que las mantuviera adoptándolas o proporcionándoles un oficio (por ejemplo en calidad de criada). Gracias a que fueron mantenidas por actores, adoptadas por ellos o que trabajaron a su servicio como sirvientas —durante un período de tiempo determinado— muchas actrices de la época que no pro-

[3] Prueba de ello son las sagas familiares de actores que se van consolidando fundamentalmente durante el siglo XVII, como fueron, sólo para citar algunas, la saga de los Villegas, de los Castro y de los Prado.

[4] Sobre la frecuencia con que la entrega de niños para aprender un oficio o el abandono era un recurso para la supervivencia de los mismos, véanse LÓPEZ BELTRÁN, María Teresa, «El prohijamiento y la estructura oculta del parentesco en los grupos domésticos malagueños a finales de la Edad Media e inicios de la Edad Moderna. (Aportación a su estudio)», en VILLAR GARCÍA, María Begoña (coord.), *Vidas y recursos de mujeres durante el Antiguo Régimen*, Málaga, Universidad de Málaga, 1997, pp. 49-77; así como MUÑOZ BUENDÍA, Antonio, «La infancia robada. Niños esclavos, criados y aprendices en la Almería del Antiguo Régimen» en MARTÍNEZ SAN PEDRO, María de los Desamparados (ed.), *Los marginados en el mundo medieval y moderno, Almería, 5 a 7 de noviembre de 1998*, Almería, Instituto de Estudios Almerienses, 2000, pp. 65-78.

cedían del ámbito teatral, no sólo lograron sobrevivir a una inmediata situación precaria, sino que, con el tiempo, algunas de ellas por esta vía tuvieron la posibilidad de acceder al oficio teatral, pisar el escenario y convertirse, a su vez, en profesionales de la escena. La biografía de estas actrices no procedentes del ámbito teatral resulta de gran importancia para reforzar la idea de que la transmisión del oficio teatral debía producirse, como en tantos otros oficios de la época, también en este caso a través del aprendizaje directo del oficio y justificaría, en el caso de aquéllas que desde pequeñas habían sido entregadas a actores o que trabajaron a su servicio como criadas, la menor presencia de contratos de aprendizaje del oficio teatral con la que contamos en el caso de niñas, es decir, de menores que eran entregadas a un *autor* con el propósito de aprender el oficio teatral.[5] Así pues, si muchas actrices, sobre todo de la primera generación, procedían de fuera del ámbito teatral, a medida de que avanza el siglo XVII, es decir, a medida que el oficio fue afianzándose y en él el trabajo de la actriz, observamos como el oficio se nutre de sus propias filas, es decir, que muchas de las actrices activas en escena durante el siglo XVII procedían de una familia de actores.

Es obvio que nacer en el seno de una familia de profesionales del teatro presentaba entonces como hoy grandes beneficios en el aprendizaje del oficio, y tenemos documentados bastantes casos de actores y actrices que se formaron en el oficio de este modo. A estos actores se les llamaba, como se ha dicho, *hijos de la comedia* los cuales representaban un porcentaje importante dentro de la profesión. Si nos centramos en particular en las *hijas de la comedia*, hay que indicar que diversas son las causas que explican el incremento de su presencia en los escenarios españoles conforme avanza el siglo XVII. Ya J. Oehrlein, en su estudio sobre el actor en el teatro del Siglo de Oro, observó que el reclutamiento de continuadores entre las filas actorales se vio muy favorecido por la misma legislación.[6] Hay que recordar, de hecho, que la legislación en materia teatral disponía claramente, a partir del decreto de 1587, que las actrices que aparecieran en escena debían estar casadas,[7] disposición que aunque no siempre se respetó, sí debió influir en el hecho de que los miembros del estamento profesional salieran de su mismo entorno. Dicha disposición contribuyó, de manera fundamental, a dar un carácter estabilizador a las compañías de actores, así como contribuyó, en buena medida, a la propia estabilización del grupo profesional en la sociedad de la época. Otro factor que favoreció considerablemente, a partir de los años treinta

[5] No me puedo extender en este aspecto, que cae fuera del objeto de mi artículo, aunque analizo los pocos casos documentados en mi Tesis Doctoral, en curso, que versa sobre *La mujer en la práctica escénica de los Siglos de Oro: la búsqueda de un espacio profesional.*

[6] OEHRLEIN, Josef, *El actor en el teatro español del Siglo de Oro*, Madrid, Castalia, 1993, pp. 191-92.

[7] DAVIS, Charles y VAREY, John, *Los corrales de comedias y los hospitales de Madrid: 1574-1615. Estudio y documentos*, Madrid, Tamesis Books, 1997, p. 128.

del siglo XVII, que el reclutamiento de los actores se tendiese a realizar entre sus propias filas, fue la constitución de la hermandad de comediantes, la Cofradía de Nuestra Señora de la Novena, a la que tanto los actores profesionales como sus familiares tenían que pertenecer. Si la inscripción y la pertenencia a la Cofradía de la Novena fue un factor importante en la vinculación de las *hijas de la comedia* al oficio desempeñado por sus respectivos progenitores, no menos determinante fue la legislación que en materia teatral regulaba y admitía la presencia de las hijas de actores en el desempeño de dicho oficio. Así, cuando en 1598 el Consejo de Castilla dictaba una nueva disposición con la que, en parte, cambiaba las condiciones establecidas en el decreto de 1587 sobre la posibilidad de representar mujeres, dejaba constancia de que no sólo eran admitidas a representar las *mujeres* de los comediantes, sino también sus *hijas*,[8] disposición que se ratificaría dos años más tarde, en 1600, cuando el Consejo de Castilla insistía en el hecho de que sólo podían representar aquellas mujeres que andaban «en las compañías de las comedias con sus maridos ó padres, como antes de ahora está ordenado, y no de otra manera».[9] De esta forma quedaban sancionadas, a nivel legal, las dos vías principales que en la época hacían más fácil el acceso de la mujer al oficio teatral: estar casada con un representante de la escena y/o ser su hija. Dichas disposiciones, junto con la regulación del acceso al gremio de actores (Cofradía de la Novena), que permitía la admisión de los familiares, sobre todo de niños —aunque éstos no fueran actores—, en la práctica se convirtieron en factores que, como bien señaló J. Oehrlein, determinaron fundamentalmente que las nuevas generaciones de actores se reclutaran cada vez más frecuentemente entre las familias establecidas, lo que a su vez determinó que el actorado se desarrollara como grupo profesional cerrado.[10]

Así pues, si muchas de las mujeres que en la época se dedicaron al oficio teatral no hicieron más que perpetuar, como era habitual en otros oficios, el desempeñado por alguno de sus familiares, su elección y perpetuación del oficio, determinadas ya naturalmente por haber nacido en el seno de una familia de actores, fueron avaladas también por elementos externos, siendo los principales las propias disposiciones legales que consentían el desempeño del oficio a aquellas mujeres que procedían del ámbito teatral. Ser *hija de la comedia*, por lo tanto, fue indudablemente un factor determinante para que algunas mujeres de la época que procedían de un entorno teatral optasen por mantenerse en él. Contando con unos antecedentes familiares en la profe-

[8] «Puedan representar las mugeres e hijas de los comediantes y de la compania...», DAVIS y VAREY, *op. cit.*, p.137.

[9] COTARELO Y MORI, Emilio, *Bibliografía de las controversias sobre la licitud del teatro en España*, ed. facsímil (Estudio preliminar e índices de Suárez García, José Luis), Granada, Universidad de Granada, 1997, p. 164a.

[10] OEHRLEIN, *op. cit.*, pp. 191-92 y 220.

sión, muchas actrices de la época no sólo tuvieron un camino más fácil que recorrer con respecto a las demás actrices contemporáneas que no procedían de este ámbito, sino que se sirvieron de la familia para aprender el oficio y dar los primeros pasos en el escenario.

Hay que suponer, de hecho —aunque no siempre tenemos los datos que lo corroboren—, que las *hijas de la comedia* aprendieron la profesión y accedieron a ella gracias a la formación que se les otorgaba en el propio núcleo familiar, algo que parece más que probable si tenemos en cuenta que en las sociedades tradicionales los pequeños desempeñaban las primeras obligaciones laborales en el marco de su propia familia de origen, que era el ámbito en el que el menor era iniciado en el aprendizaje y responsabilidades de las faenas que constituirían su modo de vida y su oficio.[11] Así que si las pequeñas actrices que no contaron con antecedentes familiares en el teatro tuvieron que aprender el oficio teatral, siendo la vía más habitual la de ser entregadas por sus padres a un profesional de la escena para servir en calidad de criadas (siendo o no adoptadas por ellos),[12] como hemos apuntado, las *hijas de la comedia*, en cambio, pudieron contar desde pequeñas con dichos profesionales, que les sirvieron de maestros en la profesión. De esta forma, la compañía se convertía en la primera escuela del arte de representar en la que el padre era al mismo tiempo *autor* o *actor*, y la madre *actriz* y *compañera* de sus hijas.

El aumento de los matrimonios endogámicos, pues, fue factor determinante del aumento del número de los *hijos de la comedia*, y la transmisión y perpetuación del oficio de padre a hijo no sólo dio lugar a que el oficio teatral se constituyera como grupo profesional cerrado, sino —y consecuentemente— a otro fenómeno: la formación y consolidación durante todo el siglo XVII de verdaderas sagas familiares dedicadas al desempeño del dicho oficio. Además, como se ha dicho, era la propia legislación de la época la que en cierta medida vinculaba el ejercicio del oficio de las pequeñas al de sus progenitores. Hay que recordar, de hecho, que en la época la legislación establecía que las menores de edad dependían de los padres —o de un tutor si eran huérfanas—, y de hecho eran ellos quienes firmaban los contratos en su nombre. De manera que estaban vinculadas a ellos hasta que contrajeran matrimonio (fecha a partir de la que las menores pasaban a depender legalmente de sus respectivos cónyuges) o, en caso de que no se casaran, hasta adquirir la mayor edad (25 años).[13] Es por este

[11] Como bien señala CAVA LÓPEZ, María Gema, *Infancia y sociedad en la Alta Extremadura durante el Antiguo Régimen*, Cáceres, Institución Cultural «El Brocense», 2000, p. 154.

[12] Casos de esta situación que he podido documentar los constituyen, por ejemplo, los de la actriz Bernarda Ramírez y su hermana Ana (María), de las hermanas Ana de Barrios y Gracia de Velasco, y de las actrices Manuela de Figueroa y Garcerán, Isabel Piñola (o de Alcalá), Josefa (Gabriela) de la Cruz o Juliana Candado, de los que trato en mi Tesis Doctoral, en curso.

[13] Véase al respecto, entre otros, CAVA LÓPEZ, *op. cit.*, pp. 27 y ss.

motivo por el que, en nuestro caso, las actrices menores de edad y no casadas tenían la obligación de trabajar en la misma compañía que sus padres actores, tal como establecía al respecto la legislación. No es extraño por esto encontrar a actrices *hijas de la comedia* recorriendo junto con ellos, desde muy niñas, un camino que las conduciría en muchos casos a la adopción de la profesión del padre (u otro familiar cercano) primero, y, en bastantes ocasiones, al matrimonio con un profesional del teatro después. Podemos recordar algunos casos de actrices *hijas de la comedia* que actuaron desde muy pequeñas en los escenarios. Así, por ejemplo, María de Prado, hija del *autor de comedias* Antonio de Prado y de la actriz Francisca de San Miguel,[14] la cual, según la *Genealogía*, en 1632, con tan sólo cinco años, fue recibida en la Cofradía de la Novena, siendo miembro de la compañía de su padre.[15] Otro ejemplo significativo es el de la actriz Manuela de Escamilla, hija del actor y *autor* Antonio de Escamilla y de Francisca Díaz que tenía alrededor de seis años cuando empezó a representar,[16] mientras que diez años tenía Mariana Vaca Morales —hija del *autor* y actor Juan de Morales Medrano y de la actriz Jusepa—,[17] en la primera noticia que se conserva de su actuación y que corresponde a 1618[18] y diez años tenía Bárbara Coronel —sobrina del afamado *Juan Rana*[19] e hija de los actores Agustín Coronel y María Coronel—, en la primera constancia documental que de ella se conserva, y que se refiere a 1642.[20]

Es probable que, en estos últimos casos, así como en el de María de Prado, hubiesen comenzado incluso a participar en las representaciones haciendo pequeños papeles antes de la primera fecha en que se puede documentar su presencia en los escenarios. De hecho, aunque podríamos aportar otros casos similares de niñas en

---

[14] COTARELO Y MORI, Emilio, «Actores famosos del siglo XVII. Sebastián de Prado y su mujer Bernarda Ramírez», en *Boletín de la Real Academia Española*, II, 1915, p. 436.

[15] Aunque fue recibida desde niña como familiar de cofrade (su padre), sin embargo, la primera noticia que la documenta como profesional de la escena, y miembro activo de la agrupación paterna corresponde al año 1645, cuando María de Prado tenía 18 años y ya estaba casada, COTARELO Y MORI, *art. cit.*, pp. 449-50.

[16] Según recoge SHERGOLD y VAREY, *op.cit.* p. 562, Manuela de Escamilla nació en Monforte de Lemos (Lugo) el 20 de mayo de 1648; tenía, por lo tanto, alrededor de seis años en enero de 1654, fecha en la que se la documenta por primera vez como miembro activo de una compañía profesional, la de Pedro de la Rosa, agrupación de la que formaba parte también su padre Antonio de Escamilla (en PÉREZ PASTOR, Cristóbal, *Nuevos datos acerca del histrionismo español en los siglos XVI y XVII. Segunda Serie*, Burdeos, Féret, 1914, p. 154).

[17] SHERGOLD y VAREY, *op.cit.*, pp. 111-112.

[18] SÁNCHEZ ARJONA, José, *Noticias referentes a los anales del teatro en Sevilla desde Lope de Rueda hasta fines del siglo XVII*, Sevilla, E. Rasco, 1898, pp. 121, 194-95.

[19] SHERGOLD y VAREY, *op. cit.*, p. 422.

[20] ESQUERDO, Vicenta, «Aportación al estudio del teatro en Valencia durante el siglo XVII: actores que representaron y su contratación por el Hospital General», *Boletín de la Real Academia Española*, LV, 1975, p. 451.

escena, se trata en general de actrices de las que poseemos escasas noticias de sus primeros años de vida y de actividad y tan sólo de poquísimas de ellas tenemos trayectorias completas, trayectorias que, en ocasiones, se interrumpen bruscamente. Hay que tener en cuenta que los índices de mortalidad, sobre todo infantil, eran muy elevados en la época. A pesar de esto, el análisis de sus biografías muestra cómo en la práctica, y en la mayoría de los casos, las actrices menores y solteras que eran hijas de actores dependían legalmente de la profesión de sus padres o, en su lugar, de otros miembros de la familia que ejercían la función de tutores. De hecho, el fenómeno que el análisis de sus datos nos permite observar es que dichas *hijas de la comedia* no sólo dieron sus primeros pasos en la profesión con el padre, sino que solían trabajar y representar con él hasta que se producía su fallecimiento o su alejamiento de las tablas. En este caso, las actrices huérfanas de padre en la profesión solían continuar representando amparadas por la madre y, en el caso de quedarse huérfanas también de ésta, se hacía cargo de ellas un familiar cercano, el cual, sustituyendo a los padres naturales, actuaba en calidad de su tutor (y curador), como en el caso, entre otros, de la actriz Gabriela Velarde y de las hermanas María y Luisa Sánchez Vargas.[21]

Estos mecanismos no hacían más que reflejar en la práctica lo que en teoría decretaba la legislación en materia teatral, es decir, que sólo podían representar aquellas mujeres que andaban «en las compañías de las comedias con sus maridos ó padres». Así que si una de las condiciones establecidas por la legislación de la época, en relación a la posibilidad de representar mujeres, era que éstas fueran hijas de actores y la otra era la de estar casadas, en la práctica vemos cómo algunas actrices hijas de actores que se habían quedado huérfanas siendo menores de edad y que probablemente no podían contar con otra tutela y ayuda familiar, vieron en el matrimonio la otra posible solución que legalmente les permitía mantenerse en el oficio, es decir, casarse con alguien de la profesión.

Abundan los casos de actrices menores e *hijas de la comedia* que al poco tiempo de quedarse huérfanas decidieron contraer matrimonio, encontrando de este modo en el cónyuge la figura legalmente idónea para sustituir a la del padre (o de la madre).[22] Sin embargo, las actrices podían casarse también antes de que su padre falleciera o mientras permanecía activo en escena. También en este caso, una vez casadas, las actrices pasaban a depender legalmente del marido y entonces podían optar por seguir

[21] Véanse GONZÁLEZ HERNÁNDEZ, Vicente, *Zaragoza en la vida teatral hispana del siglo XVII*, Zaragoza, Diputación Provincial Institución Fernando el Católico, 1986, p. 212 y DAVIS, Charles y VAREY, John, *Actividad teatral en la región de Madrid según los protocolos de Juan García de Albertos: 1634-1660. Estudio y Documentos*, Londres, Tamesis Books, 2003, vol. I, p. 235, respectivamente.

[22] Es el caso, por ejemplo, de la actriz Francisca Bezón, apodada *la Bezona*, o de las actrices Antonia Infanta o de Francisca de Arteaga.

trabajando con este último y el padre en la misma compañía[23] o seguir con el cónyuge en otra agrupación dirigida o no por este último[24]. De cualquier forma, la actriz, tanto en caso de ser menor y soltera como en el caso de ser esposa, quedaba, en la mayoría de los casos, bajo la dependencia legal de una figura familiar, los padres (y en su lugar, los familiares más cercanos), si no había contraído matrimonio, o el cónyuge una vez casada. Los documentos con los que contamos dejan constancia de que en algunos casos, aunque las actrices *hijas de la comedia* se casaban con otro profesional del teatro continuaban trabajando con el padre y el cónyuge en una misma agrupación, que podía ser la del propio cónyuge de la actriz, en caso de que éste fuera *autor*[25] o del padre (o madre), en el caso de que fuera éste el que regentase la compañía[26] o de otro *autor de comedias* que los contrataba a todos como miembros de su propia agrupación, como en el caso de las actrices anteriormente mencionadas, Jerónima Coronel o María Candado.

La relación familiar-profesional se mantenía por lo tanto muchas veces incluso cuando las hijas se casaban, pasando a formar parte todos ellos de una misma compañía. Ello ayuda a reforzar la imagen de clanes o sagas familiares que se van consolidando en el oficio a lo largo del siglo XVII. Los datos que he estudiado permiten observar, además, que la vinculación de las actrices *hijas de la comedia* a sus componentes familiares se mantenía no sólo en aquellos casos en los que las actrices eran menores de edad y solteras, como parece obvio y tal como establecía la ley al respecto, sino también en muchos casos se mantenía cuando ya eran mayores de edad y solteras, o que siendo menores estaban separadas o eran viudas, y, por lo tanto, podían

---

[23] Como en el caso de Francisca Manso, María Candado o Jerónima Coronel, véanse, FLECNIAKOSKA, Jean-Louis, «Les fêtes du Corpus á Ségovie (1594-1636). Documents inédits», en *Bulletin Hispanique*, LVI, nº 2, 3, 1954, pp. 17-18, 238-39, y SÁNCHEZ ARJONA, *op. cit*., pp. 368-69.

[24] Como en el caso de las hermanas Francisca e Isabel López Sustaete, SENTAURENS, Jean, *Seville et le téâtre, de la fin du moyen âge à la fin du XVIIe siècle*, Bordeaux, Presses Universitaire de Bordeaux, 1984, vol. I, p. 1231 y SHERGOLD y VAREY, *op. cit.*, pp. 326, 387.

[25] Como en el caso de Mariana Vaca Morales o de María Vallejo en su segundo matrimonio, véanse respectivamente LÓPEZ MARTÍNEZ, Celestino, *Teatros y comediantes sevillanos del siglo XVI*, Sevilla, Imprenta Provincial, 1940, pp. 88-89, y ROJO VEGA, Anastasio, *Fiestas y comedias en Valladolid. Siglos XVI-XVII*, Valladolid, Ayuntamiento de Valladolid, 1999, pp. 317, 377.

[26] Como en el caso de Jerónima de Sandoval, *la Sandovala*, Teresa Fernández Navarro y las hermanas Andrea y Josefa de Salazar, véanse respectivamente, GONZÁLEZ HERNÁNDEZ, *op. cit.*, p. 202, LLORDEN, Andrés, «Compañías de comedias en Málaga (1572-1800)», en *Gibralfaro. Revista del Instituto de Estudios Malagueños*, 28, 1975, p. 142, FERNÁNDEZ MARTÍN, Luis, *Comediantes, esclavos y moriscos en Valladolid, Siglos XVI y XVII*, Valladolid, Secretariado de Publicaciones, Universidad de Valladolid, 1988, pp. 108-109, y SÁNCHEZ ARJONA, *op. cit.*, p. 484.

contar con aquella autonomía legal que les permitía ser independientes profesionalmente.[27]

Razones prácticas, además del respeto de la normativa legal, las vinculaban, según creemos, al núcleo familiar. Es decir, las actrices trabajaban con el padre/s o en su compañía o en la compañía familiar —por ejemplo, la asentada por los cuñados o los hermanos mayores, en caso de fallecer el padre— porque razones de conveniencia las vinculaban a dichas figuras o compañías, especialmente en los casos en que dichos familiares eran profesionales de la escena afamados o regentaban compañías oficiales y prestigiosas, lo que se traducía *de facto*, para las actrices, en mayor posibilidad de trabajo y de trabajo continuado. Dichas razones justificarían, según creemos, los escasos ejemplos con los que contamos de actrices *hijas de la comedia* que actuaran con independencia o con una independencia prolongada de la compañía familiar, sobre todo cuando, como se ha dicho, dichas actrices ya disponían de las condiciones legales (mayoría de edad y estado de soltería o viudedad) que las convertían en sujetos legales autónomos.

Hemos señalado la importancia que la familia tenía para los actores profesionales en general, y en concreto para las actrices, que ocupan nuestra atención en la presente comunicación. La familia, sobre todo en los casos de actores y *autores* señalados, constituía en la práctica, como se ha visto, no sólo el trampolín idóneo para lanzarse al desempeño del oficio, sino un verdadero taller de formación, como ocurría en otros oficios de la época. Aunque no siempre se pueda demostrar con datos explícitos, sin embargo también el legado de una especialidad dramática de padres a hijos apuntala esa imagen que hemos pretendido evocar de la familia como taller de aprendizaje para muchos actores y actrices que no sólo aprendieron y se iniciaron en el teatro con sus padres y familiares, sino que en ocasiones aprendieron de ellos la ejecución de determinados tipos de papeles, en los que acabarían especializándose.

Un ejemplo significativo en este sentido lo ofrece la saga de Antonio de Escamilla, actor y *autor* afamado de la época. Ya C. Buezo en 1998 ilustró, partiendo del análisis de la trayectoria de Teresa de Robles, nieta de Antonio de Escamilla, de qué manera el patriarca de la saga (Antonio de Escamilla), transmitió la especialidad dramática del *gracioso* a su hija Manuela y a su nieta Teresa.[28] Según la estudiosa, Anto-

[27] Es el caso de las hermanas solteras Beatriz y Damiana López o de las actrices Teresa Fernández Navarro o Manuela de Escamilla, estas últimas respectivamente separada y viuda de su cónyuge.

[28] BUEZO, Catalina, «Mujer y desgobierno en el teatro breve del siglo XVII: el legado de Juan Rana en Teresa de Robles, alcalde gracioso y *autora* de comedias», en RUIZ SOLA, Aurelio (coord.), *Teatro y poder. VI y VII Jornadas del Teatro*, Burgos, Universidad de Burgos, 1998, pp. 107-119. Teresa de Robles era, de hecho, hija de Ana de Escamilla (o de la Cruz),

nio de Escamilla había heredado su saber y su especialidad dramática de Cosme Pérez, que, como es sabido, era el *gracioso* más afamado de la época y se distinguía en particular representando el papel de *Juan Rana*. Según C. Buezo en la época «era frecuente que los hijos de graciosos afamados lo fueran», pero Cosme Pérez no tuvo descendencia masculina y sabemos que su hija Francisca no salió a las tablas.[29] Por lo tanto, Cosme Pérez transmitió su saber a Antonio de Escamilla, quien a su vez, tampoco contó con descendencia masculina, pero que, sin embargo, transmitió su magisterio a su hija Manuela y a su nieta Teresa.

Si Manuela recogió sólo en parte el legado de *Juan Rana* transmitido por su padre, representando, de hecho, desde pequeña *los Juan Ranillas*, es decir, representando el personaje de *Juan Ranilla* infantil que alternaba con la figura del gracioso, representada por Cosme Pérez o por su padre, su nieta Teresa fue, en cambio, quien recogió totalmente el legado de su abuelo, heredando, tal como demuestra C. Buezo, «la tradición del gracioso entremesil, que partiendo de Juan Rana, pasa por Antonio de Escamilla», y especializándose en particular en el papel de alcalde burlesco en las mojigangas dramáticas del último tercio del siglo XVII.[30] Además del papel del gracioso, Manuela y Teresa estaban unidas por otra especialidad relacionada con el desempeño de las piezas breves, la música, función que competía normalmente a la tercera dama, papel este último en el que parece se distinguieron tanto Manuela como su sobrina Teresa. Así que si es cierto que Antonio de Escamilla fue el referente familiar principal en el que pudo mirarse su hija Manuela para la especialización dramática de *la graciosidad*, Teresa de Robles, además de tener este mismo referente familiar, y el de su tía Manuela, pudo contar también con otros referentes familiares que se dedicaron a su misma especialidad dramática, entre ellos su padrastro, el actor José Verdugo de la Cuesta, el cual, de hecho, desempeñó también en su carrera como actor fundamentalmente papeles de gracioso. Asimismo, la especialidad musical que poseía Teresa tenía un antecedente familiar en su abuelo materno, el músico Juan de la Cruz. Por lo tanto, en Teresa de Robles vinieron a confluir las especialidades dramáticas de la familia: la música y la representación de los papeles cómicos. Es más, al igual que su tía Manuela, Teresa también heredaría otra habilidad típica de sus familiares más insignes, menos vinculada al oficio en cuanto arte y más relacionada con la gestión de la compañía como empresa: la capacidad de llevar la dirección de una compañía teatral, función que parece compartió con el cónyuge en 1700 y seguramente también en 1701. En el desempeño de esta función también tenía antecedentes familiares im-

hijastra de Antonio de Escamilla, y del cobrador Juan Luis de Robles (SHERGOLD y VAREY, *op.cit*, pp. 205 y 495).

[29] BUEZO, «Mujer y desgobierno...», p. 114.

[30] *Ibid*., pp. 110-14, 119.

portantes: su abuelo Antonio de Escamilla, su padrastro, José Verdugo de la Cuesta, y su tía Manuela, todos ellos ejercieron como *autores*.[31]

Así que si es cierto, como apuntábamos anteriormente, que la familia en esa época funcionaba como lugar de formación y perpetuación de un oficio —teatral, en nuestro caso—, asimismo la familia funcionaba, a veces, como taller de especialización de ciertas habilidades vinculadas con el oficio heredado, lo que será típico de muchas dinastías teatrales de la época, algunos de cuyos miembros acabarían heredando y perpetuando, como en el caso de los Escamilla, las mismas especialidades dramáticas de sus antecesores. La transmisión de unas habilidades (y especialidades dramáticas) de padres a hijos se puede constatar también en el caso de otras actrices que contaron con un antecedente (de primera o segunda generación) en la comedia, como en el caso de algunas músicas o de algunas *autoras de comedias*.[32]

Ser *hijo de la comedia* significaba, por lo tanto, en la época, no sólo haber heredado el mismo oficio desempeñado por los progenitores o familiares, sino perpetuar, en ocasiones, aquellas mismas especialidades que habían consagrado en la escena a sus antecesores. La familia de origen debió de representar por lo tanto, y por lo que al oficio teatral se refiere —más allá de lo dictado por los decretos, o con su ayuda—, un referente y un instrumento fundamental para que muchas mujeres de la época pudiesen de este modo alcanzar el éxito o simplemente sobrevivir por medio de su trabajo.

Bibliografía

BUEZO, Catalina, «Mujer y desgobierno en el teatro breve del siglo XVII: el legado de Juan Rana en Teresa de Robles, alcalde gracioso y *autora* de comedias», en RUIZ SOLA, Aurelio (coord.), *Teatro y poder. VI y VII Jornadas del Teatro*, Burgos, Universidad de Burgos, 1998, pp. 107-119.

CAVA LÓPEZ, María Gema, *Infancia y sociedad en la Alta Extremadura durante el Antiguo Régimen*, Cáceres, Institución Cultural «El Brocense», 2000.

COTARELO Y MORI, Emilio, «Actores famosos del siglo XVII. Sebastián de Prado y su mujer Bernarda Ramírez», en *Boletín de la Real Academia Española*, II, 1915, pp. 251-293; 425-457; 583-621.

[31] Información mucho más amplia de todos ellos recoge el *Diccionario biográfico de actores*.

[32] Por falta de espacio, no amplio datos sobre estos casos, que trato en mi Tesis Doctoral, en curso.

——, *Bibliografía de las controversias sobre la licitud del teatro en España*, ed. facsímil (Estudio preliminar e índices de Suárez García, José Luis), Granada, Universidad de Granada, 1997.

ESQUERDO, Vicenta, «Aportación al estudio del teatro en Valencia durante el siglo XVII: actores que representaron y su contratación por el Hospital General», en *Boletín de la Real Academia Española*, LV, 1975, pp. 429-530.

DAVIS, Charles y VAREY, John, *Los corrales de comedias y los hospitales de Madrid: 1574-1615. Estudio y documentos*, Madrid, Tamesis Books, 1997.

——, *Actividad teatral en la región de Madrid según los protocolos de Juan García de Albertos: 1634-1660. Estudio y Documentos*, Londres, Tamesis Books, 2003, 2 vols.

FLECNIAKOSKA, Jean-Louis, «Les fêtes du Corpus á Ségovie (1594-1636). Documents inédits», *Bulletin Hispanique*, LVI, nº 2, 3, 1954, pp. 14-37; 225-248.

FERNÁNDEZ MARTÍN, Luis, *Comediantes, esclavos y moriscos en Valladolid, Siglos XVI y XVII*, Valladolid, Secretariado de Publicaciones, Universidad de Valladolid, 1988.

SHERGOLD, Norman y VAREY, John (eds.), *Genealogía, origen y noticias de los comediantes de España*, Londres, Tamesis Books, 1985.

GONZÁLEZ HERNÁNDEZ, Vicente, *Zaragoza en la vida teatral hispana del siglo XVII*, Zaragoza, Diputación Provincial Institución Fernando el Católico, 1986.

LÓPEZ MARTÍNEZ, Celestino, *Teatros y comediantes sevillanos del siglo XVI*, Sevilla, Imprenta Provincial, 1940.

LLORDEN, Andrés, «Compañías de comedias en Málaga (1572-1800)», en *Gibralfaro. Revista del Instituto de Estudios Malagueños*, 28, 1975, pp. 121-164.

OEHRLEIN, Josef, *El actor en el teatro español del Siglo de Oro*, Madrid, Castalia, 1993.

PÉREZ PASTOR, Cristóbal, *Nuevos datos acerca del histrionismo español en los siglos XVI y XVII. Segunda Serie*, Burdeos, Féret, 1914.

RODRÍGUEZ, Evangelina, *La técnica del actor español en el Barroco. Hipótesis y documentos*, Madrid, Castalia, 1998.

ROJO VEGA, Anastasio, *Fiestas y comedias en Valladolid. Siglos XVI-XVII*, Valladolid, Ayuntamiento de Valladolid, 1999.

SÁNCHEZ ARJONA, José, *Noticias referentes a los anales del teatro en Sevilla desde Lope de Rueda hasta fines del siglo XVII*, Sevilla, E. Rasco, 1898.

SENTAURENS, Jean, *Seville et le téâtre, de la fin du moyen âge à la fin du XVIIe siècle*, Bordeaux, Presses Universitaire de Bordeaux, 1984, 2 vols.

APROXIMACIONES A LA TEORÍA DE LA TRADUCCIÓN EN EL SIGLO DE ORO

DOLORES FERNÁNDEZ LÓPEZ
UNIVERSIDAD DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

1. *Introducción*

En este trabajo se analizarán las principales ideas vertidas por los traductores en el Siglo de Oro. Para ello, se estudiarán las reflexiones que vertieron en los prólogos y proemios de sus traducciones en donde se dedicaban a examinar sus motivaciones para llevar a cabo sus trabajos, las dificultades con las que se topaban en su realización, así como las soluciones que adoptaban para solventarlos. Por todo ello, estos prólogos se pueden considerar el germen sobre el inicio de la reflexión traductora del Siglo de Oro ya que, a pesar de las numerosas traducciones realizadas en el siglo XVII, no existen tratados orientativos sobre esta materia.

2. *Los prólogos de las traducciones en el Siglo de Oro*

2.1. *Citas de autoridades*

En primer lugar hay que destacar que son numerosos los prólogos de traductores en los que se recurre a citas de autoridades para reflexionar sobre su trabajo. Por eso en este apartado se analizarán estas referencias y sus connotaciones.

Uno de los autores clásicos más citados es Cicerón.[1] Como muestra están las palabras que Gregorio Morillo recoge en el prólogo de *La Tebaida* (ca. 1603):

> Por tan estrecha senda quiere Ciceron que camine el que traduce de una lengua en otra, que le obliga á interpretar palabra por palabra; y por no haber guardado él mismo esta ley, no se llama intérprete en algunas cosas que tradujo de los griegos, y aunque le fué necesario, dice, acomodar sentencias á sentencias, eligiendo las más verisímiles y conformes.[2]

[1] CICERÓN, *De optimo genere oratorum*, ed. de Remus Giomini, Roma, Herder, 1995, v. 14.
[2] SANTOYO, JULIO-CÉSAR, *Teoría y crítica de la traducción: Antología*, Barcelona, Universitat Autònoma de Barcelona, 1987, p. 73.

En este pasaje se refleja la forma más rigurosa de interpretar la traducción, vertiendo palabra a palabra de un idioma a otro, sin permitir siquiera la traducción de sentencias. Sigue en ello el adagio griego que, traducido al latín, reza «In versione mortarium est vertendum mortarium; & scapha scapha»: se trata de un adagio ya mencionado por Pedro Manero en el «Prefación a la Apología y a todas las obras de Tertuliano» (*Teoría y crítica*…, p. 84). Son las muestras más estrictas del respeto a la literalidad a la hora de traducir un texto. Intentan marcar la máxima fidelidad a las palabras traducidas, sin tener tan presente el sentido del texto.

Frente a esta postura, otros autores optan por la posición opuesta, reflejada en las palabras de Quintiliano[3] que citó Pedro Manero en el prólogo de *Apología de Quinto Septimo Florente Tertuliano* (1644):

> No entiendo yo —dice Quintiliano— que la paráfrasis sea tan solamente interpretación de la letra, sino varia declaracion de los sentidos declarados con qualquier género y abundancia de palabras. (*Teoría y crítica*…, p. 85)

O por Gregorio Morillo en el prefacio de su traducción de *La Tebaida* (1603): «la paráfrasis, que es —según Quintiliano— una versión ancha que no mira á las palabras, sino á solo el sentido, imitándole por lo mejor» (*op. cit.*, p. 74).

En estos dos ejemplos se defiende la postura contraria: frente a la literalidad obligatoria se opone una interpretación más libre, siguiendo el sentido del texto original y parafraseándolo.

En el Siglo de Oro se cuestiona la eficacia del primer método, recurriendo para ello a las palabras de otra autoridad como es Horacio.[4] Ello se puede comprobar en las *Observaciones a la Tragedia de las Troyanas* (1633) de José Antonio González de Salas: «Horacio enseña en su Poetica, que se haiã de trasladar las Tragedias, pues en ellas principalmẽte se ha de entẽder aquel repetido precepto: “no que una palabra responda rigurosamente a otra palabra”» (*Teoría y crítica*…, pp. 81-82) y en el prólogo de *La Tebaida* (ca. 1603) de Gregorio Morillo:

> Horacio estrecha más esta ley […] donde dice que el que un argumento de historia muy sabida y común, que otro haya escrito, quisiere escribir y hacer suyo el trabajo, que no la traduzca palabra por palabra (como debiera hacer un fiel intérprete), sino que aquello de que se aprovechare lo varie por modos diferentes, de suerte que lo pueda publicar por suyo. (*Teoría y crítica*…, p. 73)

---

[3] QUINTILIANO, *Institution oratoire*, Ed. de Jean Cousin, París, Les Belles Lettres, 1979, 10, 5, V.

[4] HORACIO, *Arte poética*, Ed. de Manuel Mañas Núñez, Cáceres, Servicio de publicaciones de la Universidad de Extremadura, 1999, vv. 133-135.

No sólo se cuestiona la legitimidad del primer método, sino que también se opta claramente por el segundo, dotándolo de tanta libertad como pueden proporcionar la paráfrasis o la *emulatio* que permite considerar como propias las palabras del intérprete. La misma libertad defiende Plinio[5] en la cita recogida por Gregorio Morillo en el prefacio de *La Tebaida* (1603):

> Más libertad concedió Plinio Cecilio á su amigo Tusco […] diciéndole que en sus traducciones eligiese lo mejor, y escogiese de lo elegido, procurando antes exceder al autor que seguirle. (*Teoría y crítica…*, p. 73)

Este punto de vista explicaría la consideración que manifiesta Boscán con respecto a la traducción, cita recogida también por Gregorio Morillo en la obra ya mencionada:

> Llamó Boscan traicion á la traducción, porque el que interpreta en otra la lengua que no sabe, á entrambas hace injuria, mayormente si de la lengua rica y abundante traduce en lengua pobre y estéril. (*Teoría y crítica…*, p.74)

Entre ambos extremos aparecen las sentencias de otras autoridades que pretenden encontrar un término medio entre la rigidez del primer método que sigue fielmente la literalidad, y la excesiva libertad que se puede desprender del segundo método, apegado más al sentido del texto y a su paráfrasis en las lenguas receptoras. En este punto se hallan las palabras de Cicerón[6] recogidas por José Antonio González de Salas en sus *Observaciones a la Tragedia de las Troyanas* (1633):

> El mismo Tulio, como cuidò, «Que las Sentencias no se alterassen, pero significandolas libre con aquellas palabras, que fuessen en su Lengua mas opportunas, no attendiendo a la cantidad de ellas, sino al peso de su valor i significacion». (*Teoría y crítica…*, p. 82)

En esta ocasión se presenta una postura que defiende el seguimiento del sentido del texto, pero teniendo en cuenta las sentencias. No se persigue la literalidad de cada palabra, sino de las sentencias, pero teniendo también en cuenta el sentido del texto. De esta forma se tendría en cuenta —al mismo tiempo— la traducción literal de las sentencias pero teniendo en cuenta el sentido propio de cada una de ellas. Estaríamos ante un tercer método de traducción mixto que tiene en cuenta —aunque en distinta medida— los otros dos métodos ya existentes. El mismo Cicerón defiende estas ideas

---

[5] PLINIO, *Letters and panegyricus*, trad. de Betty Radice, Cambrige (Massachusetts), Harvard University Press, 1972, «Ad Tuscus», 9, LXXVI.

[6] CICERÓN, *op. cit.*, v. 14.

en la cita que reproduce Pedro Manero en el prólogo de *Apología de Quinto Septimo Florente Tertuliano* (1644): «en esta version —dice Tulio— copié la imagen, no los colores: no conté las palabras, sino las pesé: no miré el número, sino el valor» (*Teoría y crítica…*, p. 85).

En la misma línea se manifiesta San Jerónimo,[7] otra de las autoridades más citadas por los traductores áureos. Así se puede constatar en la cita reproducida por Pedro Manero en el prólogo de *Apología de Quinto Septimo Florente Tertuliano* (1644) y por Mateo Ibáñez de Segovia en el prefacio a *Quinto Curcio Rufo: De la vida, y acciones de Alejandro el Grande* (1699): «el que traduce no ha de mirar á la material significacion de la voz, sino á la correspondencia que tiene con el idioma, en cuya lengua traduce» (*Teoría y crítica…*, pp. 85 y 94).

Este método permite también la creación y reelaboración de un estilo propio del traductor, adaptado a la lengua receptora. Precisamente vuelve a ser San Jerónimo[8] en el que se apoya Mateo Ibáñez de Segovia en el prólogo a *Quinto Curcio Rufo: De la vida, y acciones de Alejandro el Grande* (1699) para defender estas ideas: «el cortar lo superfluo —dice S. Gerónimo— no es injuria de la sentencia, sino adorno: añadir para llenarla no es infidelidad, sino aliño» (*Teoría y crítica…*, p. 93).

La defensa de este método alcanza a libros en los que la literalidad se defendía a ultranza, puesto que era fiel a las palabras del autor. Este es el caso de la *Biblia* en el que la literalidad deja paso por el respeto al sentido del texto teniendo en cuenta sus sentencias. Así Pedro Manero en el prefacio de *Apología de Quinto Septimo Florente Tertuliano* (1644) reproduce una cita de san Jerónimo[9] que defiende esta tesis:

> Confieso ingenuamente, que en la version de la Sagrada Escritura, en la qual aun el órden de las palabras es misterioso, no traslado yo palabra de palabra, sino sentencia de sentencia. (*Teoría y crítica…*, p. 93)

2.2. *Reflexiones de los traductores del Siglo de Oro*

Junto a las citas de las autoridades clásicas que reforzaban las opiniones de los traductores, éstos incluían en sus prólogos sus propias ideas sobre su trabajo. Una de las conjeturas de los traductores se refería a su toma de posición frente a los distintos métodos de traducir. Así lo expresa, por ejemplo, José Pellicer de Ossau y Tovar en el prólogo de las *Obras de Quinto Septimo Florente Tertuliano* (1634):

---

[7] San Jerónimo, *Epistola* 106 «Ad Sunniam et Fretelam», 30.
[8] San Jerónimo, *Epistola 85* «Ad Pammachium et Oceanum», 12.
[9] San Jerónimo, *Epistola 57* «Ad Pammachium», 5.

> Yo solo dirè, como la inclinacion que me devio en mis primeros años, mas ha de once, me arrebatò el deseo de averiguar si nuestra Habla Castellana era bastante, à sufrir el peso de aquella Magestad Latina […] Vi si no desigual la traslacion, no facil la intelligencia. Con que me parecio impossible, que traducido literalmente, quedase ni elegante, ni propio […] determiné hacer la traducción Parafrasticamente, por no dejar en la copia mas escuridad de la que contiene el original. (*Teoría y crítica…*, p. 83)

Pellicer reflexiona sobre la imposibilidad de realizar una traducción literal de la obra sobre la que está trabajando, lo que le lleva a decantarse por la traducción parafrástica más atenta al sentido del texto que a trasladar palabra por palabra. Además, este fragmento nos introduce en otro de los problemas que suelen mencionar los traductores en sus obras: la diferencia existente entre las lenguas que manejan en su trabajo.

Los principales obstáculos con los que se encuentran los traductores a la hora de verter el latín o el griego a las lenguas vulgares son los problemas para tratar de mantener en su traducción el estilo, majestad y elegancia que poseen los textos en lenguas clásicas. Así lo señala en la cita anterior José Pellicer de Ossau y Tovar y así lo defiende Francisco López Cuesta en el prólogo de las *Epístolas del glorioso Doctor de la Yglesia San Geronimo* (1613):

> Pues porque no todos entienden la lengua latina, conuino que se traduxessen estas Epístolas en Romance Castellano, para que assi gozen todos del, alomenos alguna parte. Y si alguno dixere, que no tienen en nuestra lengua la magestad y grauedad que en la Latina, en que el Santo las escriuio no podre negarselo: pero essa falta es general en todas las cosas que se traduzen de vna lengua en otra, aunque sea la santa Escritura: la qual no tiene en Latin la magestad y enfasis, que tiene en el Hebreo, y Griego en que se escriuio […] y esta falta nace, de que cada lengua (como dize nuestro Santo) tiene su idioma y propiedad natural, para sinificar las cosas. (*Teoría y crítica…*, p. 74)

Este traductor, además de poner de manifiesto la superior estima de los idiomas clásicos en su época, justifica las diferencias existentes entre las traducciones a los lenguajes vulgares y sus originales en lenguas clásicas por los contrastes existentes entre las lenguas y sus propias formas de significar los mismos conceptos. Esto le lleva a abogar por una traducción perifrástica —como también había hecho José Pellicer de Ossau y Tovar en la cita antes mencionada— para intentar mantener fielmente la dignidad del texto original:

> No hay que marauillar, que las Epistolas deste Santo Doctor, por mejor que se traduzgan, no tengan en Romance, ni en otra lengua vulgar, la gracia, enfasi y magestad, que tienen en Latin: porque esso no està en manos del que las traduce, Y si alguno no se persuade a ello, prueue a darsela, y vera como no sale con su intento, traduziendo

> fiemente, y con verdad y propiedad: y no haziendo alguna parafrasi. (*Teoría y crítica…*, p. 79)

Además de poner de manifiesto la diferencia existente entre las lenguas clásicas y las vulgares, López Cuesta muestra una cierta minusvaloración hacia las traducciones, ya que éstas son incapaces de estar a la altura de sus originales. Para este traductor —como para muchos otros del Siglo de Oro— su trabajo es necesario para poner al alcance del gran público los textos clásicos, pero, aún así, no cree que las traducciones puedan alcanzar el estilo con que se muestran en los originales clásicos.

Los problemas planteados por López Cuesta son una constante en las reflexiones de los traductores. Se trata de saber si lenguas de amplio prestigio —como el latín y el griego— pueden verterse a otras lenguas sin sufrir perjuicio. Así lo recoge el traductor José Antonio González de Salas en sus *Observaciones a la Tragedia de las Troyanas* (1633):

> Disculpe el haberme detenido en esta parte algo mas cuidadosamente, el procurar desmentir assi el descredito, que en los Nuestros hoi tienen las Traducciones, pues vemos, que solos se occupan en ellas los incapaces […]. Entre nuestros Españoles hablo, dõde sin duda esta occupaciõ padece descredito. El volver Auctores de la Lengua Griega a la Latina, siempre ha sido estimable, pues lleva, quando no otro, consigo aquel gran precio, de tener tan familiares essas dos Lenguas Principes. Pero el volverlos de alguna de ellas a otras vulgares, solo ha tenido poca gloria entre nosotros. Diversamente lo ha sentido Italia, enriquecidissima de Traducciones, i cuidadas por hombres de no pequeña estima. Lo propio tambien han observado los Franceses, i en este siglo aun con maior copia, fertilissimo en ellos de hombres de Buenas Letras. (*Teoría y crítica…*, pp. 80-81)

Este autor defiende el prestigio que ha tenido en castellano el trabajo de traducciones de textos griegos y latinos, y justifica el menosprecio que sufren por la poca valía de los traductores que se han dedicado a esta labor. De esta forma, se defiende la labor de traducir y la valía del castellano para verter a esta lengua los textos clásicos, mientras se valora negativamente la incapacidad de los traductores que se han enfrentado a este trabajo. Para reforzar esta idea recurre a la comparación con lo que sucede en otras lenguas —como el italiano y el francés— donde la valía de los hombres de letras que se dedican a esta tarea ha hecho que aparezcan traducciones de gran interés. Similar opinión muestra Mateo Ibáñez de Segovia en el prólogo de *Quinto Curcio Rufo: De la vida, y acciones de Alejandro el Grande* (1699):

> El universal aplauso que han merecido las traduciones, que en este siglo se han hecho en la Lengua Francesa, por la aplicación y felicidad con que se han dedicado su mas eruditas plumas á ilustrarlas, reduciendo á ella los mas doctos Escritores Griegos y latinos, dio ocasión en cierta conferencia literaria, á que se convirtiese si podrian

> lograr igual, ó superior acierto las que en nuestra Lengua Española se hiciesen […]. Abogaba tibiamente á favor de esta la comun experiencia de las pocas á quienes en ellas se les puede conferir dignamente. (*Teoría y crítica…*, p. 92)

No es la lengua la que no puede dar forma a buenas traducciones, sino la incapacidad los traductores lo que hace que en castellano haya pocas traducciones a la altura de los originales grecolatinos. Por eso, Mateo Ibáñez defiende la necesidad de que los hombres de letras acometan este trabajo para que produzca tan buenos resultados como sucede en Francia. Los traductores opinan que solo los hombres de letras están capacitados para conocer bien las dos lenguas con las que se está trabajando, tanto la lengua del texto original como la lengua en que se vierte el texto. Así lo afirma Gregorio Morrillo en el prefacio a *La Tebaida* (ca. 1603):

> No se puede negar sino que haria cosa ridícula y desabrida el que se atreviese á traducir una lengua en otra, si de entrambas no supiese bien la propiedad de las voces y elegancia de las frases, que á pocos es concedido, por ser imposible juntarse las lenguas sin confusión, habiéndose dividido con ellas (*Teoría y crítica…*, pp. 73-74).

Este traductor destaca la dificultad de conocer bien ambas lenguas por el distinto modo de significar que se establece en ellas. Sin embargo, lo considera imprescindible para llevar a cabo una traducción fiel a su original.

Hasta aquí se ha podido constatar que el principal problema con el que se encontraban los traductores del Siglo de Oro provenía de las diferencias existentes entre las dos lenguas que manejaban. Esto hacía que reflexionasen sobre la forma más idónea de llevar a cabo su labor. Así lo hace Juan de Jáuregui en la Carta dedicatoria de la traducción de *Aminta* de Torcuato Tasso (1607):

> Tiene también el toscano algunas partículas que entremete a la oración, las cuales dan cierto aire al decir, y en castellano no hay manera que les corresponda: sin esto, nuestra poesía huye de muchos vocablos por humildes, que en la italiana se usan por elegancia […] y aunque muchas veces se declaren los concetos con diferentes palabras y modos, que no por eso pierdan su gracia y gravedad ni del verdadero sentido. (*Teoría y crítica…*, p. 77)

Las divergencias entre el uso de determinadas palabras que en la lengua original son un signo de prestigio y en la lengua receptora son todo lo contrario, lleva a Jáuregui a justificar la elección de una traducción basada en el sentido del texto original, y no en el traslado de sus voces. De esta forma, la traducción se aparta de la literalidad con el objetivo de ser lo más fiel posible al mensaje que el autor traducido pretendía transmitir. Esto demuestra que la traducción palabra a palabra o sentencia a sentencia

puede apartar la versión del texto original y de su estilo y su mensaje más de lo que a primera vista pudiera parecer.

Otro de los problemas con los que se tienen que enfrentar los traductores del Siglo de Oro deriva del hecho de que deben acomodar su ingenio al del autor original. Ello se relaciona con la dificultad de mantener el mismo estilo del texto base, problema que ya se ha mencionado antes. Varios son los ejemplos de estas reflexiones que se pueden traer a colación. Así se manifiesta Gaspar de Seixas Vasconcellos en la aprobación de la *Historia de las guerras de Francia* (1660) de Enrico Caterino Davila:

> No es lo mas facil traduzir un libro si se hace con la propiedad que se debe…, porque el descurrir vno al ditamen propio, no es dificultoso; el acomodarse a representar el ageno, sin exceder de aquellos afectos de que èl se adornò, explicandolos en vna lengua diuersa de la suya, tiene mas arduo el desempeño (*Teoría y crítica…*, p. 86).

O Gómez de la Rocha y Figueroa en el prólogo de *Filosofía Moral* (1682) de Manuel Tesauro:

> Lo que quiero, pues, decir es: que sin duda le fue mas facil a nuestro Autor trasladar à la pluma su Idèa; que à mi aver de trasladar su Idèa, y su pluma; y que fue sin comparacion mas glorioso su trabajo, y más expuesto à la censura el mio (*Teoría y crítica…*, p. 91).

Estos dos fragmentos sirven para prestigiar el trabajo del traductor. Para ello, Gaspar de Seixas Vasconcellos loa la dificultad de su traducción, pues su mérito es superior al del autor original, que no tenía que sujetar su ingenio a nadie. Por otra parte, Gómez de la Rocha también hace una loa de su trabajo y se queja de las críticas que recibe por parte de quienes pueden leer las dos obras. En términos parecidos se expresa Francisco de la Torre en el prefacio «Al lector», de su versión de las *Agudezas de Ivan Oven* (1679):

> Pareciendome sacava a plaça la esterilidad de mi ingenio, con la precisitud de auer de producir de nueuo, lo que en mas culto idioma otro cõcibió: infeliz, y precisa fortuna de los traductores; pues si aciertan, ván los aplausos al primer Autor; y si yerran, se queda para ellos la culpa, y la quexa de auerle delucido. (*Teoría y crítica…*, p. 89)

El traductor se lamenta de que todos los defectos de las traducciones sean achacados a los traductores, y que los méritos sean atribuidos al ingenio del autor original. Todos estos lamentos de los traductores intentan hacer que el lector valore su trabajo positivamente por todas las dificultades que encierra.

En otras ocasiones —sobre todo al hablar de otro traductor— también se hallan loas del trabajo del autor. Así sucede, por ejemplo, en el prólogo de *La Tebaida* (1603) a cargo de Gregorio Morrillo. La traducción de esta obra había sido iniciada por Juan de Arjona y fue terminada por Gregorio Morrillo. Esto hace que Morrillo loe el trabajo realizado por su predecesor:

> No se puede encarecer lo que se debe al trabajo que el licenciado Juan de Arjona ha tenido en traducir la Tebaida de Estacio, pues en él, guardando las leyes de intérprete fiel, ha mejorado en muchas partes las sentencias, añadido ornato á las palabras, ilustrado lugares obscuros, facilitado los dificultosos y suplido en muchos los conceptos necesarios para su buen sentido, mostrándose en todo tan superior deste argumento, que pudiera llamarse, no intérprete, sino autor de la historia de Tébas. (*Teoría y crítica…*, p. 74)

En esta alabanza se destacan las dificultades con las que se tuvo que enfrentar el primer traductor —fidelidad al texto, estilo cuidado, claridad añadida el texto—, lo que hace que se considere que la traducción castellana está a la altura del texto latino.

Las alabanzas en los prólogos de las traducciones del Siglo de Oro también se extienden a los autores que se están traduciendo. Así lo hace, por ejemplo, Juan de Jáuregui, en la carta dedicatoria de la traducción de *Amintia* (1607) de Torcuato Tasso:

> Yo quisiera en mi traslación no haberla tratado mal [la obra original], por no ofender a su autor, de quien soy por estremo aficionado: mas no sé si me lo consiente, la gran dificultad de interpretar, trabajo del que salen casi todos desgraciadamente. (*Teoría y crítica…*, p. 77)

Además de reconocer los problemas que trae consigo la traducción, Jáuregui realiza una loa de Torcuato Tasso, al que afirma ser «por estremo aficionado». Este es uno de los recursos empleados por los traductores de la época para prestigiar sus trabajos. Si la obra pertenece a una *auctoritas* respetada y digna de ser tenida en cuenta, la traducción poseerá algún mérito heredado del original que se vierte.

2.3. *Conclusiones*

A lo largo de este apartado se han podido analizar las reflexiones que los traductores del Siglo de Oro llevan a cabo en los prólogos de sus obras.

En primer lugar, se ha comprobado que, a través de las citas de autoridades, los traductores eran conscientes de los distintos métodos de traducción que existían en este periodo histórico: algunos recurrían a Cicerón y al adagio griego vertido al latín como «In versione mortarium est vertendum mortarium; & scapha scapha» para

defender la literalidad y la traducción palabra por palabra. Frente a esta postura, aparecía otra que primaba el sentido del texto original y obviaba la traducción literal, apoyándose para ello en Quintiliano, Horacio, Plinio Cecilio y San Jerónimo. Una tercera vía se apoya en las palabras de Tulio donde se pone énfasis en el sentido, pero supeditándolo a las sentencias del texto original. Se trataría de un método mixto, fruto de la unificación de los otros.

Otro de los temas sobre los que reflexionaban los traductores era la diferencia existente entre las lenguas que manejan. Así, destacan el prestigio con el que cuentan el latín y el griego en el Siglo de Oro, y la dificultad de traducir estas lenguas clásicas a las vulgares sin perder esa dignidad. Para lograr esto defienden la necesidad de traducir atendiendo al sentido, ya que la literalidad muestra la distinta forma de significar entre las lenguas. Además, justifican estas traducciones por el deseo de acercar estos textos clásicos a los lectores que desconocen el griego y el latín.

Los traductores también reconocen la capacidad de las lenguas receptoras para recibir una traslación y justifican las malas traducciones por la labor de sus autores. Asimismo señalan la minusvaloración que tenían en la época las traducciones entre lenguas vulgares. Éstas sólo son justificadas por la necesidad de acercar las obras a los lectores que desconocían el idioma original.

Por otra parte, los autores de estos prólogos defienden la necesidad de que el traductor conozca bien las dos lenguas que maneja —tanto la de la obra original como aquella que es receptora de la misma—. Así, señalan que sólo los hombres de letras están capacitados para realizar buenas traducciones al poseer un buen dominio de los idiomas.

Los traductores atribuyen el descrédito de las traducciones a la mala labor sus autores. Para intentar contrarrestar esta opinión, los traductores optan por dos vías. La primera de ellas les lleva a alabar el autor traducido para que su prestigio revierta en su trabajo. La segunda de las vías consiste en resaltar la dificultad de su tarea. Para ello suelen destacar el inconveniente de tener que acomodar su ingenio al del autor original.

Por todo lo dicho, se puede afirmar que los traductores del Siglo de Oro no sólo eran conscientes de las dificultades propias de su trabajo, sino que dejaron interesantes reflexiones sobre ellas en los prólogos de sus obras. Estas reflexiones no constituyen una completa teoría de la traducción, pero plantea los principales problemas y retos que subyacen en ella.

Bibliografía

CICERÓN, MARCO TULIO, *De optimo genere oratorum*, Ed. de Remus Giomini, Roma, Herder, 1995.

HORACIO FLACO, QUINTO, *Arte poética*, Ed. de Manuel Mañas Nuñez, Cáceres, Servicio de publicaciones de la Universidad de Extremadura, 1999.

PLINIO CECILIO SEGUNDO, CAYO, *Letters and panegyricus*, trad. de Betty Radice, Cambrige (Massachusetts), Harvard University Press, 1972.

QUINTILIANO, MARCO FABIO, *Institution oratoire*, Ed. de Jean Cousin, París, Les Belles Lettres, 1979.

SANTOYO, JULIO-CÉSAR, *Teoría y crítica de la traducción: Antología*, Barcelona, Universitat Autònoma de Barcelona, 1987.

ORALIDAD Y ESCRITURA EN EL RENACIMIENTO: MARCAS DE ORALIDAD EN LA *VARIA HISTORIA* DE LUIS ZAPATA

JOSÉ GALLARDO MOYA
UNIVERSIDAD DE VALENCIA

Camino de las famosas bodas que fueron de Camacho, en la segunda parte del inigualable *Quijote*, dice el licenciado o bachiller, que igual nos tiene, con el que entablan conversación don Quijote y Sancho:

> El lenguaje puro, el propio, el elegante y claro, está en los discretos cortesanos, aunque hayan nacido en Majadahonda: dije discretos porque hay muchos que no lo son, y la discreción es gramática del buen lenguaje, que se acompaña con el uso. Yo, señores, por mis pecados, he estudiado Cánones en Salamanca, y pícome algún tanto de decir mi razón con palabras claras, llanas y significantes.[1]

Estas palabras de Miguel de Cervantes marcan el criterio lingüístico-estilístico más representativo del Renacimiento español, puesto que, en efecto, la norma general y común del lenguaje en el XVI fue la expresividad llana y sencilla, purificada de afectación, pero filtrada según los gustos del habla cortesana. Y cortesana es, desde sus más profundas raíces, la prosa pura, propia y elegante de la *Varia historia* de Luis Zapata, en su habla clara, llana y significante. Nuestra obra reluce, de este modo, como una pieza literaria que atesora, entre otras cosas, una escritura que es configurada decisivamente por el prestigioso ideal cortesano que proponía una lengua más cercana a la oralidad coloquial, que no perdiera nunca de vista la elegancia conversacional de los cortesanos educados en el refinamiento palaciego.

En efecto, la prosa de Zapata debe mucho a la oralidad radical de la práctica conversacional cortesana desarrollada a lo largo de toda su vida, aunque maltrecha por los largos años de prisión y enclaustramiento estamental. Su elegante naturalidad, su sencilla viveza y su sobria claridad, también su atractivo y chispeante ingenio, notas decisivas de estilo, conocieron su puesta a punto en la práctica nobiliaria del coloquio ameno y distendido, una de las cualidades que debía vestir y adornar al perfecto cortesano que quiso ser don Luis.

[1] CERVANTES, Miguel de, *Don Quijote de la Mancha*, 2 vols., Ed. dirigida por Francisco Rico, Barcelona, Crítica, 1998, vol. I, p. 787.

Ya hacia el final del texto, en el capítulo 250, titulado «De varios sucesos de armas y justando»,[2] ofrece uno de esos pensamiento breves pero muy significativos que casi si se escapan en la lectura: «El escribir es una manera de conversación de cosas honestas y buenas» (p. 480). Esta variante jaspeada de ética del «escribo como hablo» valdesiano hace derivar la escritura de la conversación, de la oralidad primaria, por lo que se establece una continuidad sólida entre oralidad y escritura. Hay aquí un ideal literario y estilístico fundamental: escribir como se habla, esto es, imitar e imbricar la oralidad en el proceso de creación escrita. Y es que ya anteriormente, en el capítulo 76, «De disimulación y fingimiento», había formulado el extremeño sucintamente esta misma idea primordial: «Lo que se escribe con lo que se habla tiene gran parentesco» (p. 117). En todo caso, lo que interesa es la voluntad de nuestro autor de remarcar la continuidad entre oralidad y escritura que alienta su trabajo de creación puesto que de ella se deriva la fijación de la oralidad conversacional como paradigma estilístico.

Fue Francisco Márquez Villanueva el primero en formular una serie de agudas observaciones sobre estas ideas del llerenense. Explica, en extensa cita, que

> cuando trabajaba en su obra no tenía conciencia don Luis Zapata de hallarse entregado a una reposada labor de gabinete, ni de estarse dirigiendo a un puñado de sabios lectores. Él se imaginaba muy vivamente hallarse en presencia de un público que cuelga de sus palabras; no piensa en términos de *lectores*, sino de *oyentes* constituidos en auditorio (p. 245) […] De esta forma, el libro no es para él más que un sustituto obligado de la simple presencia personal, con lo cual dejan los lectores de ser meras abstracciones incorpóreas para convertirse en un corro de conocidos y contertulios que se divierten escuchándole sus historias y ocurrencias.[3]

Don Luis, apunta Márquez Villanueva, «se consideraba no tanto un escritor, sino como trujamán de un retablo de maravillas» que apelaba directamente a su público. Prosigue comentando, con buen tino, que

> precisamente hallamos aquí la clave para entender la curiosa fisonomía estilística de muchas páginas de la *Varia historia*, enraizadas en un concepto tan peculiar de la relación entre público y autor y donde el carácter de libro *conversado* se impone lo mismo en los detalles que en su impresión de conjunto. (*idem*)

Se da en el propio texto una anécdota deliciosa por su sencillez y naturalidad que ilustra con viveza el estado de cosas arriba descrito y que permite ir más allá de las

[2] Citamos por la edición preparada por Pascual de Gayangos en el tomo XI del «Memorial Histórico Nacional», Madrid, Imprenta Nacional, 1859.

[3] MÁRQUEZ VILLANUEVA, Francisco, «Don Luis Zapata o el sentido de una fuente cervantina», en *Fuentes literarias cervantinas*, Madrid, Gredos, 1973, p. 118.

observaciones de Márquez Villanueva. Está incluida en el ya citado capítulo 76, «De disimulación y fingimiento»:

> Mas ahora se me acuerda de otro engaño y fingimiento que ya puse en un capítulo de las excelencias reales, que llegando al fin de ellas y al cabo de la segunda plana, donde decía: «Una falta sola tiene el Rey», un grave oyente, doctor y jubilado, de Valladolid, llegando aquí, reparó diciendo: «¡Jesús! el Rey, no hay en él ninguna falta, y eso es muy mal hablar, y no se lea más». Dijo otro: «No juzgue vuestra merced, volvamos la hoja», y, vuelta, proseguía que era la falta haber venido en tiempo que no se vivía seiscientos años, para que con tal rey gozara España de tanta felicidad, con lo que el leal auditor quedó descansado. (p. 118)

Zapata dice claramente que esta historieta, incluida en ese misterioso e inhallable capítulo «De las excelencias reales» (probablemente un *lapsus memoriæ* que de no ser tal abriría un problema de difícil solución), fue leída en voz alta ante un selecto auditorio, de modo que se explicaría y entendería mucho mejor la peculiar naturaleza oral, conversacional, en concreto, de la *Varia historia*. Es muy posible que, además de dictar su obra a diversas personas, don Luis ofreciera su manuscrito a su familia, amigos o visitantes, que era leído en voz alta y, lógicamente, comentado, como parece demostrar esta sabrosa anécdota.

Sea como fuere, su lectura hace sentir de forma uniforme que Zapata escribía, en gran parte, como si estuviera hablando, porque su texto escrito tiene la forma, el sabor y la textura de los textos orales; de hecho, sabemos, por la presencia de diferentes tipos de letra en el manuscrito conservado, que el noble extremeño dictó parte de sus materiales a diferentes personas. Este dictado fluía desde la memoria de vida acumulada a lo largo de los años, de tal forma que podemos establecer tres principios fundamentales de creación: MEMORIA – ORALIDAD – ESCRITURA. La oralidad, concretando, funciona como una realización mediante la cual la memoria se determina, esto es, como una práctica fundamental por la que la memoria se explicita, y del mismo modo la oralidad alimenta la escritura, configurando profundamente tanto sus contenidos (de naturaleza folclórica, en parte no desdeñable) como su estilo expresivo.

Uno de los rasgos primordiales de la oralidad, como es sabido, es su «espontaneidad», que, en el caso de nuestro escrito, se percibe en pasajes especialmente vívidos y desenfadados, empapados incluso de humor y comicidad:

> Y cómo ésta se perdió, digo más, cómo los godos la hubieron, sería largo de contar; y yo volveré al cuento en comiendo, que entre tantas riquezas, como Midas, tengo hambre; y mal fingió el poeta, que, por tener tantas, murió hambriento Midas, que por no las tener se han muerto tantos necesitados de hambre. (p. 14)

Este breve fragmento se halla, por cierto, en el capítulo titulado «De joyas de gran valor y precio», que no en vano habla así don Luis, y la interrupción de la comunicación que se produce por un imprevisto como es el hambre del relator es una curiosa marca puntual de oralidad, sin olvidar el énfasis que se pone en el contexto específico de emisión (curiosamente parecido a las notas finales de los amanuenses de los *scriptoria* medievales). En otros casos le descubrimos pensando en voz alta: «El señor Antonio *(no sé cómo se me olvidaba)* hermano segundo […]» (p. 239) o brota a borbotones el lenguaje conversacional:

> La misma astucia tienen en el Brasil, que es el envés del Perú, los micos, que éstos son otro linaje de gente que las monas, como hidalgos y nobles entre pecheros. Ellos acuden mucho a la caña dulce *¿y qué hacen?* Envían delante tres o cuatro corredores que vienen a atalayar la tierra […] (p. 414)

La espontaneidad característica de la oralidad se define como su condición de realizarse únicamente en el presente, esto es, como su capacidad de transformarse en cada nueva realización gracias a la tensión enriquecedora y verdaderamente compleja entre memoria e improvisación. Las manifestaciones orales son, pues, imposibles de transmitir fuera de su ámbito natural sin «aclimatarlas», sin someterlas previamente al universo de la escritura. Y, por ello, en la *Varia historia* con lo que nos encontramos no es, consecuentemente, con la manifestación oral en sí, sino con una imagen escrita de ésta, ya que el discurso oral sólo puede ser registrado en la memoria y no sobre ninguna superficie o materia autónoma de escritura. Lo que hallamos es un texto escrito que conserva, eso sí, numerosas y constantes marcas de la oralidad, como trataremos seguidamente.

En el texto que manejamos, una lectura atenta permite identificar una serie amplia de diferentes marcas de oralidad que configuran decisivamente el sabor coloquial de la obra:

1) *La génesis textual de unos capítulos a partir de otros*: ello se debe, fundamentalmente, a la simple asociación mental de unos temas con otros en la memoria. La obra no posee una sólida estructura textual de sus capítulos y, por ello, su coherencia está construida sobre la red de analogías temáticas que se teje entre los diferentes capítulos, subrayadas ocasionalmente por el propio autor («por no salir de Talavera…», «pues de esto tratamos salga…»). La consecuencia de ello, como apunta J. Manuel Martín Morán, es que la unidad estructural ladea la conexión lógico-semántica propia de los textos escritos y empieza a aglutinarse en torno a los mismos criterios de cohe-

sión y coherencia de los textos orales,[4] en los que un elemento lleva a otro por simple asociación mnemónica.

2) *Las digresiones temáticas*: Zapata era perfectamente consciente de la condición conversacional de las digresiones, abundantes en su obra, de la que dice que está escrita «en confuso», «a vuelapié y cojeando» (p. 120). Debía ser así cuando declara que

> lo que se escribe con lo que se habla tiene gran parentesco, que de muchas pláticas se va a otras en el mismo propósito de personas muy diferentes, como los pensamientos del que camina a caballo (que el de a pie harto tiene que mirar el camino), que se dispara con ellos y va a parar muy lejos, como mis capítulos pasados. (p. 117)

La memoria alimenta primariamente la oralidad y la escritura posee, por ello, una condición ondulante, inestable y de permanente reconfiguración. Es tanto así que no cuenta con posiciones definitivas, aunque sí las puede explicitar en las textualidades de la escritura. La conversación informal, materia moldeable en nuestra obra, se caracteriza, por otra parte, por ser espontánea, poco planificada con anterioridad, de modo que la libre variación temática permite que la materia fluya sueltamente. La digresión, constituyente de peso en la *Varia historia*, se explica, de este modo, por el efecto de la memoria fluctuante y de la oralidad conversacional espontánea, por lo que estamos ante un aspecto estrechamente relacionado con el anterior.

3) *La repetición de elementos y estructuras*: en el curioso capítulo 215, «De visiones», que trata de fantasmas con notable desenfado, don Luis cuenta el caso de las visiones de difuntos, gigantes, enanos, caballeros justando, leones y osos… en una casa de Valencia del Cid. En él se puede leer:

> Venía otra vez la gente verdadera, y unos a otros, cuando se habían de creer, no se creían; ya no se creía, ya no tenía otro remedio sino tomar nombre, y el que daba el nombre, como en la guerra, no era enemigo, y el nombre era Jesús: «Jesús, señora, ¿queréis comer?», «Jesús, señor, sí»; «Jesús esto y esto otro», y era el fantasma el que no lo decía. (p. 443)

[4] MARTÍN MORÁN, J. Manuel, «Cervantes: el juglar zurdo de la era Gutenberg», en *Cervantes: Bulletin of the Cervantes Society of America*, 17, 1 (1997), p. 138. El artículo completo se puede consultar en Red: <http://www2.h-net.msu.edu/~cervantes/csa/artics97/martin.htm>. Las ideas que apunta, muy interesantes, fueron expuestas por Walter J. Ong en su obra *Orality and literacy. The technologizing of the word*, New York, Methuen, 1982, pp. 62-70.

¿Resulta difícil imaginar a nuestro caballero narrándonos esta historia en una animada conversación de rica gestualidad, tal como dos amigos que se topan en plena calle?

4) *Las narraciones estructuradas polisindéticamente*: la coordinación de varios elementos lingüísticos mediante abundantes y reiteradas conjunciones es otro de los rasgos propios del habla que se rastrea en nuestra obra. En el mismo capítulo: «Otras veces se veían leones y osos, y sierpes, y fieras bravas» (*id*.). En el capítulo 252, titulado «De una honrada mujer y de un considerado marido, y de una templada y bastante venganza» (sólo el título ya es polisindético), Zapata cuenta una ágil y viva anécdota, bastante representativa de su estilo, de la que ofrecemos este fragmento: cortejada una mujer casada por un galán y sabido ello por el marido de su propia boca,

> el marido le dice que acoja los enemigos en casa, y él publica que se va a un cortijo, y vuelve y pónese en lugar oculto en celada. Entra el engañado amante, y el marido y su mujer y un muchacho salen a la defensa; desnúdanle y maniátanle y pónenle en el palo de una tahona, y hacen que la tire en lugar del macho; y con muchos azotes hacen que muela una tarea de pan, y aquel, por su mala conciencia, temiendo ser muerto, pasó en paciencia cuantos azotes y picones le daban; y, castigado y escarmentado así, le dejaron ir en camisa a su casa, y, a la mañana siguiente, le enviaron una torta de pan de la harina que había molido él, bien molido y quebrantado. (p. 485)

5) *La presencia del pronombre personal de 1ª persona al inicio del relato*: así, por ejemplo, «el mucho sufrimiento pienso *yo* que es como arco de acero» (p. 26), o, del mismo tipo, «*yo* pienso que el desear los hombres las herencias se las hacen desviar» (p. 86). En ocasiones, la presencia de este «yo» trae consigo consideraciones que marcan (o lo intentan) la comprensión de la materia por parte del lector, a modo de indicaciones o pautas de lectura: «Las más de las cosas que *yo* escribo son para que los buenos espíritus, deseosos de acertar, las tengan en la recámara de su memoria guardadas para cuando viniere el caso» (p. 2) o en muchos más casos como los que siguen: «Porque en el mundo hay varios gustos y *yo* deseo de darle a todos en esta mi nueva historia, y muchos le reciben de ver joyas preciosas, les pondré aquí delante dos recámaras» (pp. 10-11); «Como *invoqué* el real nombre de Vuestra Alteza metido en el alto mar de esta mi varia historia, plugo Dios de arribarme a la orilla» (p. 28). En definitiva, tal como apuntó Paul Zumthor, excelente estudioso de la literatura y la oralidad, la autenticidad del relato oral va garantizada por la implicación de su emisor,[5] algo que bien sabía nuestro autor, pues no duda en introducirse claramente en el texto para fundamentar la veracidad o ejemplaridad de sus palabras.

[5] ZUMTHOR, Paul, *La presenza della voce. Introduzione a la poesia orale*, Bologna, Il Mulino, 1984, p. 31.

6) *Los conectores ilativos propios de la oralidad*: nos referimos al uso de expresiones del tipo «es, pues, de saber…», «es, pues el caso…», «digo, pues, que…», tan frecuentes en el habla conversacional de este siglo.[6] En la *Varia historia* abunda de forma notoria la utilización del conector ilativo «pues», presente de un modo continuo (289 usos), en ocasiones ante interrogación retórica dirigida al receptor, otra marca de oralidad muy del gusto de don Luis: «*Pues* de este espantable temblor que digo» (p. 6); «Volviendo a Virgilio, *pues* que lo leí ahora» (p. 343); «*Pues* ¿qué diremos de la plata que hubo en Jerusalén en tiempo de Salomón, […]? *Pues* ¿dónde se ha huido tanto oro y plata […]?» (p. 12). Pero se dan otros conectores también propios de la oralidad, como «así que» (28 usos), muy servido por Zapata: «*Así que* me contaba que, estando en real en campo de Fuenterrabía» (p. 301) o «*así que*, ni tener mucho cuidado en las cosas chicas, ni poco en las cosas grandes, es conveniente» (p. 9).

7) *Ciertos verbos de fonación y audición*: este tipo de marca de oralidad se da sobremanera en la obra y es una prueba importante de la continuidad entre oralidad y escritura que se da en el texto, una continuidad que inviste a Zapata del oficio de relator o *conteur*, casi un auténtico juglar en plaza. Algunas muestras han ido apareciendo ya (por ejemplo, verbos como «decir» o «contar» junto al conector ilativo «pues»), otros lo harán a continuación: «Yo *diré* acerca de esta notable alhaja lo que en nuestras historias he leído» (p. 16); «Cuán buena cosa sea un buen parecer a tiempo, en lo que ahora *diré* se verá» (p. 226); «Un día, sintiéndose agraviado de haberle sobre cierta ocasión dado de palos, hizo lo que ahora *contaré*» (p. 315) o, entre otras que quedan, «y aunque en cosas de caza suelen acaecer algunas cosas, *diré* aquí unas pocas que se me han ahora acordado» (p. 417). Los verbos de audición no son, por el contrario, tan abundantes: «cosa visible que lo vieron todos, admirable a ellos de verlo y a nosotros ahora de *oírlo*» (p. 274); «y así diré ahora esta graciosa emulación […] con condición que se *oiga* de calumnia» (p. 279), donde se marca claramente una recepción auditiva, que no visual. Es de notar, finalmente, que muchos de estos verbos de dicción o audición aparecen junto a deícticos espacio-temporales que apuntan al instante mismo de la emisión, aspecto sobre el que volveremos.

[6] Es altamente significativo que el *Lazarillo de Tormes*, una de las muestras más valiosas y representativas de nuestra prosa renacentista castellana, que debe mucho, en su estilo, a la oralidad, se inicie con estas palabras: «Pues sepa vuestra merced, ante todas cosas, que a mí llaman Lázaro de Tormes […]»; poco más adelante nos dirá el propio Lázaro: «Pues, siendo yo niño de ocho años, achacaron a mi padre […]». Citamos por *Lazarillo de Tormes*, Ed. de Francisco Rico, Madrid, Cátedra, 1992[8], pp. 12 y 14 respectivamente.

8) *Ciertos verbos intelectivos*: como «pensar», «creer», «acordarse» u «olvidarse», presentes en diversos rincones de la obra: «Mas ya que con esta materia he de acabar, acuérdaseme que dijo uno al propósito» (p. 118); «Pensé decir atrás este caso que diré y olvidóseme» (p. 273); «Yo vi en mi juventud, ahora cincuenta años, que por tan extraña cosa se me acuerda, que Feliciano de Silva, un caballero de Ciudad Rodrigo» (p. 300) o los casos ya ofrecidos anteriormente del verbo «pensar». Dichos verbos, como se puede ver, suelen aparecer junto a verbos de dicción, ya que Zapata recordaba (u olvidaba) lo que le habían dicho o había oído en tal o cual lugar tal o cual persona.

9) *Los deícticos espacio-temporales y modales*: son, sin duda, las marcas de oralidad más presentes y regulares en la *Varia historia*, así como las más importantes al transmitir valores fundamentales de la oralidad: la instantaneidad, espontaneidad e improvisación del proceso de creación de la obra, basado en la continuidad MEMORIA – ORALIDAD – ESCRITURA. Algunos de estos adverbios de espacio (aquí, allí), tiempo (ahora) o modo (así) han aparecido ya a lo largo de estas líneas, pero completaremos esta marca con nuevas muestras: «Como no nacimos para este mundo ni para la gloria de él, de lo que por tantas doctrinas y ejemplos somos avisados, *así* también habla el hecho […] y *así* fue sabio el dicho» (p. 302); «lo cual por honradísima cosa yo *aquí* escribo» (p. 307); «otro gran indecoro de Virgilio noté leyendo acaso *ahora*» (p. 339); «célebres hoy por las personas que diré *aquí* las que se me acordaren» (p. 424). En todos estos casos, los deícticos tienden al aquí y ahora, puesto que la oralidad, de la que son propios, está estrechamente relacionada con el presente cotidiano, con el momento que se vive puntualmente y en el que se habla y escribe.

10) *Las alusiones a un interlocutor o auditorio*: son muchas las veces en que Zapata se dirige e interpela directamente a sus lectores, definiéndolos, en ocasiones, como un auditorio al que convencer de la veracidad, variedad y ejemplaridad de su materia y al que avisar y entretener. Con ello, al igual que hace el narrador oral, refuerza la identidad del oyente en cuanto parte integrante de una colectividad, a diferencia del escritor, que se dirige a un individuo aislado al que supone una capacidad para la reflexión crítica y abstracta fundamentada en la lectura solitaria y mental del texto. El capítulo 18 trata «de un increíble caso» y comienza de este modo: «Hasta aquí he pedido siempre creencia al *auditorio*, ahora les ruego que no crean esto que hombres muy verdaderos me contaron por verdad» (p. 32). El capítulo 141, que nos habla «de cosas maravillosas muy verdaderas que no parecen verdad», se inicia así, con toda la intención por parte de don Luis:

> Si los escritores decimos cosas comunes y ordinarias, los *oyentes* se nos dormirán; si peregrinas y raras, el crédito se bambolearán; mas, con todo eso, seguiré mi estilo, que ya he hecho pacto con el *auditorio*, que me ha de creer cuanto dijere, porque cuanto dijere será verdad. (p. 245)

Y, para cerrar estar selección representativa de la conciencia de nuestro autor de ser un relator o «cuentista», en el capítulo 155, «De una agradable competencia de dos trovadores de España», leemos: «Como todo mi atento en este mi trabajo es acordar, avisar, recrear y deleitar al *oyente* […] eso se me da a mí que sea mía y ajena para poner a mis convidados en la mesa la vianda» (p. 210). En este último caso, el oyente aparece perfectamente individualizado.

11) *Ciertos juegos sonoros de naturaleza retórica*: nos referimos a las duplicaciones, aliteraciones, rimas internas o concatenaciones (cadenas verbales), que son recursos retóricos que presentan trazas de oralidad, ya que la retórica implica siempre lo oral, aquello que el jesuita norteamericano Walter J. Ong llama la *oralidad residual* de la escritura retórica. En el Siglo de Oro, la métrica y la retórica, como señala Elias L. Rivers, «tenían sus profundas raíces e implicaciones oralistas»,[7] puesto que muchas de sus técnicas habían sido afinadas en la poesía oral de los largos siglos medievales.

En nuestra opinión, se da en la *Varia historia* todo un proceso de codificación de unos materiales de naturaleza oral a un formato escrito destinado a su impresión. Nos explicamos: si, como apunta Elias L. Rivers,[8] en los bailes cortesanos se improvisaban muchas coplas que eran recitadas, memorizadas, manuscritas e impresas, en el proceso global de creación de nuestra obra se produce un mecanismo similar: se parte de unos materiales de naturaleza oral almacenados en la memoria que son recuperados y registrados de forma manuscrita con el fin último de ser dados a la imprenta tras un adecuado trabajo de pulido; pero, y aquí radica nuestro foco de interés, el resultado de la escritura, la *Varia historia* tal como la conocemos, que no conoció ese «trabajo de pulido» dirigido a su impresión, contiene todavía numerosas trazas de oralidad que perviven tanto por el formato oral de los materiales primarios como por la radical familiaridad de don Luis Zapata con lo oral, como buen cortesano que era.

Nuestra obra, en este sentido, es una muestra muy representativa del fundamental proceso de nivelación entre oralidad y escritura que se desarrolló en el siglo XVI, inducido por la fulgurante aparición de la imprenta en los cielos de la transmisión del pensamiento humano. Fue el noble llerenense un hombre muy adecuado para tal tarea,

---

[7] RIVERS, Elias L., «La oralidad y el discurso poético», en *Edad de Oro*, VII, 1988, pp. 15-20 (la cita se encuentra en la página 18).

[8] *Ibid*., p. 19.

pues si, como cortesano, participó de un ambiente impregnado de lo oral y lo escrito, su formación humanística le transmitió también un notable interés por la oralidad y sus formas populares, así como una excelente cultura de carácter escrito. En definitiva, sus intereses y experiencias se deslizaban de la oralidad a la escritura y de la escritura a la oralidad con total naturalidad, naturalidad que plasmó en su obra como rasgo esencial de forma y contenido.

Bibliografía

CERVANTES, Miguel de, *Don Quijote de la Mancha*. 2 vols., Ed. dirigida por Francisco Rico, Barcelona, Crítica, 1998.

Lazarillo de Tormes, Ed. de Francisco Rico, Madrid, Cátedra, 1992 [8].

MÁRQUEZ VILLANUEVA, Francisco, «Don Luis Zapata o el sentido de una fuente cervantina», en *Fuentes literarias cervantinas*, Madrid, Gredos, 1973.

MARTÍN MORÁN, Jose Manuel, «Cervantes: el juglar zurdo de la era Gutenberg», en *Cervantes: Bulletin of the Cervantes Society of America*, 17, 1 (1997), pp. 122-144.

ONG, Walter J., *Orality and literacy. The technologizing of the world*, New York, Methuen, 1982.

RIVERS, Elias L., «La oralidad y el discurso poético», en *Edad de Oro*, VII, (1988), pp. 15-20.

ZAPATA, Luis, *Miscelánea*, Ed. de Pascual de Gayangos, Madrid, Imprenta Nacional, 1859, tomo XI del «Memorial Histórico Nacional».

ZUMTHOR, Paul, *La presenza della voce. Introduzione a la poesia orale*, Bologna, Il Mulino, 1984.

EL REINO ASTUR-LEONÉS EN DOS OBRAS DE LOPE DE VEGA: *LOS PRADOS DE LEÓN* Y *LOS BENAVIDES*[*]

ÓSCAR GARCÍA FERNÁNDEZ
UNIVERSIDAD DE LEÓN

1. *Introducción*

El objetivo de este trabajo es acercar al lector y al estudioso de Lope de Vega el reino histórico astur-leonés presente en dos obras del Fénix: *Los Benavides* y *Los Prados de León*.

En primer lugar, intentaremos una aproximación cronológica y una situación temática de las obras con el fin de poder emplazarlas dentro del *corpus* de Lope de Vega. Se intentará realizar un análisis del tiempo y del espacio del reino astur-leonés viendo si es posible hablar de «lugar mítico», al menos dentro de la creación de Lope de Vega. Así, trataremos de ver las relaciones existentes entre los personajes principales y la historia, observando si ésta es real o es invención del dramaturgo. Por otro lado, trataremos de identificar las posibles fuentes en las que se basó el dramaturgo para la composición del tiempo, el lugar y los propios reyes que aparecen en las mismas.

Intentaremos observar la historia contada por los expertos de nuestra época actual con el fin de ver el respeto de la misma en las obras.

2. *Clasificación de las obras*

Una clasificación[1] del teatro de Lope de Vega es muy complicada debido a la gran cantidad de obras que escribió y a los posibles criterios que podrían utilizarse: cronológico, genérico, argumental, temático… Como no nos convence del todo ninguna de las clasificaciones realizadas hasta ahora, en gran medida debido a la complejidad de las obras objeto de estudio, tal vez convenga, al menos, una aproximación cronológica a las mismas.

---

[*] Este trabajo está dedicado a Juan Matas por sus sabios consejos, orientaciones y ánimos.

[1] Para una clasificación de las obras de Lope de Vega puede verse la síntesis que hace Ignacio Arellano en su *Historia del teatro español del siglo XVII*, Madrid, Cátedra, 1995, pp. 177 y ss.

Los Benavides fue escrita en el año 1600[2] y aparece por primera vez publicada en el año 1610 en la II parte de las *Comedias* de Lope de Vega, en Madrid, por la viuda de Alonso Martín. *Los Prados de León* se escribe entre los años 1604-1606[3] y aparece por primera vez en la XVI parte de las *Comedias* de Lope de Vega, publicada en Madrid por la viuda de Alonso Martín en 1621. Por lo tanto, ambas obras se inscriben dentro del primer período de creación de Lope de Vega, según Felipe B. Pedraza período de aprendizaje y experimentación, en el cual Lope asentó su teoría teatral con maestría.[4] Ambas obras presentan una base histórica, pero la trama e intriga principales parecen una invención del dramaturgo, aunque los linajes de los personajes envueltos en la misma responden a una realidad histórica. Por lo tanto, vamos a hacer una aproximación argumental para intentar un acercamiento mayor a las obras.

En *Los Benavides*, el rey Bermudo II de León acaba de morir y ha dejado su reino a su hijo Alfonso V, que es un niño. En la corte leonesa se plantea el problema de quién va a ser el tutor del niño y si se debe quedar en León o irse a Galicia o Castilla. A partir de este suceso basado en la realidad histórica se plantea una trama en la que destaca la deshonra de Mendo de Benavides y el ascenso social del labriego Sancho, que será hermanastro del rey niño y nieto del de Benavides.

En *Los Prados de León*, Bermudo I decide dejar su trono en manos de su sobrino Alfonso II el Casto. Alrededor de estos personajes reales aparece el ascenso social de Nuño de Prado y las intrigas que se crean en torno a este personaje que acabará siendo familiar del propio rey Alfonso, produciéndose la anagnórisis entre el rey y su hermanastro, según Felipe B. Pedraza.[5]

Así, se observa que ambas obras presentan una base histórica a partir de la cual se intenta ensalzar a los personajes principales hasta convertirlos en parientes directos de los reyes, con la consiguiente boda con damas de alto linaje y la obtención de tierras de manos de unos reyes generosos que saben reconocer el valor de sus súbditos, y más si son sus propios hermanos.

---

[2] Según la edición que seguimos, la misma a partir de aquí: VEGA, Lope de, *Obras completas, Comedias VI*, Ed. de Manuel Arroyo Stephens, Madrid, Fundación José Antonio de Castro-Turner, 1993.

[3] Según la edición manejada: VEGA, Lope de, *Obras completas, Comedias XIV*, Ed. de Domingo Ynduráin, Madrid, Fundación José Antonio de Castro-Turner, 1998.

[4] PEDRAZA JIMÉNEZ, Felipe B., *Lope de Vega*, Madrid, Teide, 1998, pp. 104 y ss.

[5] PEDRAZA JIMÉNEZ, Felipe B., *Manual de literatura española*, Navarra, Cénlit, 1980, p. 130.

3. *Tiempo y espacio: el mito del reino astur-leonés*

3.1. *Los Benavides*

La obra comienza con el enfrentamiento en las tablas de Payo de Vivar y Mendo de Benavides por la custodia del futuro rey Alfonso. El de Vivar pretende llevarlo a su tierra (provincia de Burgos), mientras que Mendo quiere que se quede en León para que su formación como rey sea en la ciudad en la que va a reinar y en la que está su corte, ya que en plena Castilla el rey podría sufrir un accidente y perder su trono. El resto de nobles acaban por dar la razón a Mendo y, con el consenso de Payo, deciden que el niño se forme en León y para ello hacen llamar al conde gallego Melén González y a su esposa, doña Mayor. Pero en el enfrentamiento entre Mendo y Payo el de Benavides ha salido deshonrado al recibir una bofetada del de Vivar.

A su regreso a Benavides descubrimos que Bermudo, rey de León, había dejado dos veces embarazada a Clara, la hija de Mendo, por lo que éste ya tiene un vengador de su deshonra en su nieto Sancho, que hasta ese momento ha sido tratado como villano en Benavides.

En la corte leonesa, el conde Melén González promete criar al rey en León o llevarlo a Galicia según sea el gusto del propio Alfonso, que desea quedarse en León, donde es nombrado rey a pesar de que sólo cuenta con seis años.

Mendo había sido hombre de gran valor, puesto que se enfrentó y fue el terror de los moros Hazen y Almanzor,[6] lo que no hace sino agravar la situación de afrenta que sufre el viejo Mendo de Benavides.

Poco después, Melén González quiere llevarse al rey a su tierra para que en un futuro pueda casarse con su hija y emparentar directamente con la corona de León. Aquí Lope juega con una historia que ya conoce, pues en la realidad el rey Alfonso se casó con Elvira, la hija del conde. Además, se habla de una predicción a través de un sabio en la que se dice que Elvira será su esposa y que tendrán dos hijos, Bermudo y Sancha, de quienes vendrán los futuros reyes de Castilla, acabando con la línea sucesora leonesa.

A raíz de este deseo del conde se produce un enfrentamiento entre Payo de Vivar e Iñigo Arista, que están en contra y a favor de que el rey se vaya. El conde destierra a Payo por dos años y éste dice no ser leonés ni gallego ni asturiano, sino deberse a sus castillos. Lope plantea de soslayo el problema de la expansión de Castilla y la pérdida de poder de los reyes leoneses hasta la total independencia de los condes castellanos

[6] Almanzor fue un caudillo moro que asoló las tierras cristianas, tomando y destruyendo grandes ciudades. Hazem podría referirse a Al Hakam II, califa de Córdoba que luchó poco tiempo antes que Almanzor contra los cristianos.

que luchan por sus tierras llegando a enfrentarse con los reyes de León, que son sus señores.

Sancho, al descubrir que es hermano de Sol, de la que está enamorado, se va a la frontera del reino, donde conoce a Elena, de la que se enamora. Elena es la hermana de Payo, a quien Sancho daba por muerto, pero se encuentran y le dice que es un segador asturiano que va a Burgos a trabajar. Así Sancho relaciona León con Asturias, aunque Benavides está en la provincia de León, pero se pone de relieve el contraste entre la aldea y la ciudad: Asturias como tierra de labriegos frente a León, lugar de la corte.

En la corte de León Mendo de Benavides es recibido junto a su hija y nieta por el rey, que desea que Mendo haga las funciones de gobernador en su ausencia, cargo que Mendo acaba aceptando con la condición de un duelo contra Payo de Vivar para poder así recuperar su honor. El rey escribe un bando para citar a Payo con fecha 24 de junio del año 979; se observa así un anacronismo, ya que el joven Alfonso no comenzó su reinado hasta el año 999. Este hecho no es de gran importancia para Lope, pues era difícil que el público de la época conociera cuándo comenzó a reinar Alfonso V.

De camino a Galicia, el rey es apresado por unos moros que estaban sitiando Vivar: Mudarte, Albarín y Rosarfe, que responden a nombre genéricos de moros. Pero el rey será rescatado por su hermanastro Sancho, que se enfrenta con valentía a los moros.

El conde Melén piensa que los moros de Toledo, con Zulema[7] a la cabeza, lo han secuestrado o dado muerte. Al pensar que han perdido a su rey, todos deciden por unanimidad y debido al gran valor demostrado por Sancho nombrarlo rey de León, pero éste no acepta, ya que mantiene escondido al rey niño Alfonso, que aparece y de nuevo es aclamado como rey. En pago a su valor, Sancho pide al rey la mano de Elena, hermana de Payo, que poco antes había sido muerto a manos de Mendo, cumpliéndose así la venganza del agravio por el bofetón recibido al principio de la obra.

El rey, a pesar de sus seis años, muestra gran prudencia y sabiduría, pues le entrega a su hermano Sancho diez villas de León como dote y en agradecimiento al ser rescatado de una muerte segura.

Además, el rey le da la mano de su hermana Sol a Iñigo Arista, noble que lo defendió frente a Payo de Vivar entregándoles también como dote Villamartín, Mansilla y Valencia, tres pueblos de la actual provincia de León.

En lo que se refiere al espacio, encontramos una oposición entre el campo y la ciudad: León y Benavides, siendo León el lugar del reino y la corte frente a Benavi-

[7] Zulema fue un caudillo árabe que asedió las tierras leonesas durante el reinado de Alfonso V de León.

des, una aldea a tres leguas de León. Benavides es el campo en el que viven los labradores Sancho y Sol, aparece como un lugar idealizado donde los labradores pueden dedicar su tiempo al amor y a los bailes. Pero la oposición no es negativa, sino que cada lugar cumple una función en la obra, ya que León es la capital del reino, lugar en el que se lucha por devolver toda España a los cristianos, mientras que Benavides es el lugar en el que se puede vivir y retirarse —como hace Mendo— después de muchos años de servicio a la corona.

León aparece también como lugar en el se encuentra la residencia de los reyes, opuesto a Vivar, siendo Vivar el lugar representativo de Castilla y Payo el ejemplo de noble castellano que se opone a León y sus reyes. De ahí que el ataque de los moros llegue a su tierra y no a León, en el intento de Lope de elevar León a una categoría mítica como pueblo fiel a su rey frente a los castellanos que pretenden la autonomía e independencia.

Se produce un error espacial por parte de Lope, pues cuando el rey se va a Galicia se encuentra con los mismos moros que asedian Vivar. Lope no tiene en cuenta que Vivar y Galicia se encuentran en direcciones opuestas desde León. Este error tiene la función de facilitar el contacto entre Alfonso y su hermano Sancho, por lo que se debe disculpar a Lope pues pretende una funcionalidad para el desarrollo de la obra.

León se convierte en la capital idílica del reino astur-leonés, en el que se comienza la reconquista de la península ibérica.

3.2. *Los Prados de León*

La obra comienza con el fin del reinado de Bermudo I (788- 791), quien, a pesar de tener dos hijos, deja el reino astur-leonés a su sobrino Alfonso, que se encontraba huido en Navarra. El motivo de esta huida había sido su hermanastro Mauregato, que le quitó el reino y lo expulsó. Este rey Mauregato había sido un mal rey, ya que mantuvo relaciones con los moros, por lo que es muy criticado por los nobles de la corte de Bermudo, puesto que cedió tierras y entregó doncellas a los moros con el fin de conseguir el reino.

A pesar de que Bermudo fue rey tan sólo dos años, libró seis batallas con los moros, de las que salió victorioso. Pero anteriormente había sido monje y decide irse de nuevo a un convento como capellán. Nuevamente Lope juega con el futuro al hablar de una predicción de un moro, quien le dijo a Bermudo que su hijo Ramiro sería rey de León, el futuro Ramiro I, sucesor de Alfonso II.

Desde un principio de la obra el intento del dramaturgo es ensalzar el linaje de Nuño de Prado, personaje principal de la obra. Nuño fue encontrado en un prado por Bermudo —de ahí su nombre— y fue mandado llevar a la aldea asturiana de Flor. En dicha villa unos músicos cantan «de vencer a los moriscos / volvía el rey de León»

(*Los Prados de León*, p. 792), donde se ensalza la figura del rey Bermudo, del que se destaca su actitud para el combate y su lucha a favor del cristianismo contra los moros, erigiéndose en sucesor de la tradición visigótica. El rey Alfonso llega a la corte de Bermudo sin ninguna compañía, valor que destaca del futuro rey. Se demuestra la confianza que tiene en su tío Bermudo. El rey le da una serie de consejos prácticos y le pide que cuide de Nuño de Prado y de sus propios hijos Ramiro y García. Entre los reyes observamos una buena relación, lo que eleva su consideración como personajes un tanto idealizados dentro de la obra.

Nuño es llevado a palacio y Jimena y Blanca, hermana y sobrina del rey, hablan de Nuño como un posible hijo del rey Bermudo que intentó mantener en secreto. Acto seguido y para probar su valor, Nuño es llevado ante el moro Muza, nombre genérico que es usado para denominar a los árabes que asolan las tierras del reino de astur-leonés.

En el segundo acto Arias Bustos y Tristán Godo, dos nobles leoneses, se quejan del rápido ascenso de Nuño, que se ha convertido en privado y camarero mayor de rey, dos oficios que parecen anacrónicos, más de la época de Lope de Vega que del siglo VIII. Aunque también destacan el valor de Nuño en combate y lo comparan con Pelayo,[8] ya que Nuño hizo una carnicería con los moros trayendo seis cabezas. Debido a las envidias, los nobles preparan un engaño en el que cae el rey Alfonso, quien manda a Nuño a prisión y de vuelta a Flor. Las asechanzas de los nobles han servido para alejar a Nuño de la corte y del favor real a pesar de su inocencia; el rey ha caído en el engaño, pero será capaz de enmendar su propio error al finalizar la obra.

El conde de Saldaña,[9] don Sancho, trae una carta al rey en la que descubre que su tía Leonor tuvo una hija con el conde de Castilla, quien además le prometió matrimonio, pero no se pudieron casar porque el rey de Navarra se entremetió. La hija es Nise o Inés, aldeana de Flor de la que Nuño está enamorado.

Con la llegada a la corte de Nise se produce un enfrentamiento entre Arias y Tristán, que acabarán por descubrir la trama que habían pergeñado para deshacerse de Nuño. Pero el rey lo descubre y hace llamar a Nuño para pedirle perdón. Se revela además el origen real de Nuño, pues Fruela, padre de Alfonso, dejó embarazada a Ramira, una aldeana que era hija de un hidalgo que perdió todas sus posesiones contra los moros. Este hijo es Nuño, por lo que se convierte en hermanastro del rey Alfonso. Nuño, no obstante, se quiere vengar de los nobles traidores, pero el rey con gran templanza lo convence para que también los perdone.

---

[8] Pelayo fue el primer caudillo asturiano que venció a los moros en Covadonga, dando inicio a la reconquista.

[9] Se trata de una familia noble leonesa de gran tradición en la provincia y en la historia de la ciudad.

Al final de la obra, Nuño y Nise se casan; ambos personajes han cobrado un linaje real por lo que su boda es perfecta. Además, Jimena, la sobrina del rey, se casa con el conde de Castilla, con lo que la obra queda perfectamente cerrada.

En lo que se refiere al espacio, se produce una clara contraposición entre la aldea de Flor y León, capital del reino. Al igual que ocurría con Benavides, Flor es presentada como un *locus amoenus* en el que los pastores juegan y bailan. Un lugar idílico en el que llegan a aparecer olivares, hecho que resulta imposible para el clima de León o del interior de Asturias.

El problema principal es que Lope sitúa la capital del reino en León, hecho imposible, ya que León era tierra que no fue reconquistada hasta el año 854. Lo cual nos lleva a pensar que Lope pretende ensalzar la capital leonesa aún cuando no era territorio cristiano, pues en tiempo de Alfonso II el Casto la capital estaba en Oviedo.

En las obras destacan los reyes de León como hombres sabios y prudentes que se dejan aconsejar, pero acaban tomando la decisión correcta, y siempre dentro de León como capital ideal del reino y lugar en el que comienza la reconquista.

Al contrario que Asturias, que es el lugar rústico donde los campesinos son felices y es el lugar perfecto para el descanso y el retiro, León es el lugar de la corte, donde se producen las intrigas cortesanas, que al final se resuelven de manera positiva, puesto que se ensalza el linaje real y a León como lugar en el que se lucha por mantener el orden.

4. *Posibles fuentes de las obras*

La *Primera Crónica General de España* se presenta como la fuente principal en la que Lope de Vega se pudo basar para construir estas dos obras.

En *Los Prados de León* encontramos a un Mauregato muy criticado, hecho que coincide con la *Crónica General*. Así, en el capítulo 780 se trata la relación que tuvo Mauregato con el rey de Córdoba Abderrahman y se observa esta dura crítica a la actitud del rey para intentar conseguir el reino astur-leonés:

> E fuesse para los moros, et puso su pleyto con los moros, et demadoles ayuda et prometioles que los servirie lealmientre sil ayudasen a ganar el regno de su sobrino […] E el por aver siempre el amor de los moros, fizo muchas cosas que eran contra Dios et contra su ley: ca tomava doncellas fijas dalgo et de las otras del pueblo, et davalas a los moros que fiziessen con ellas sus voluntades.[10]

[10] *Primera Crónica General de España*, 2 vols., Ed. de Ramón Menéndez Pidal, Madrid, Gredos, 1977, vol. II, p. 344.

Se ve cómo el rey Mauregato daba sus tierras y doncellas a los moros a cambio de ayuda contra su sobrino, que no es otro que Alfonso II, quien, como ya vimos, se vio obligado a huir del reino a Navarra. Lope mantiene una idea muy similar a la de la crónica:

> Grandes desdichas causó
> el tirano Mauregato,
> que con los moros trató;
> porque de aquel falso trato
> todo este daño nació. […]
> dio a los moros nuestras hijas […] (*Los Prados*…, p. 783)

En el capítulo 609 se trata de cómo el rey don Bermudo dio el reino a su sobrino don Alfonso, donde se dice que Bermudo dejó dos hijos, los mismos que en la obra de Lope de Vega: Ramiro, futuro rey de León, y García. La crónica nos dice que salió Bermudo siempre victorioso contra los árabes, lo mismo que ocurre en la obra, pero los historiadores contemporáneos nos dicen que el posible motivo de dejar el reino fue la derrota de Bermudo en la batalla del Burbia en el año 791.[11]

En lo que se refiere a *Los Benavides*, la posible fuente se narra en el capítulo 760 de la *Crónica General*, titulado «El regnado del rey don Alffonso, que regno en León, et en Gallizia…» (*Primera Crónica*…, p. 449), donde se dice que Alfonso «non avie mas de V annos» (p. 450), un año menos de los que Lope le da en la obra.

Además, la crónica destaca la prudencia del niño rey a pesar de sus pocos años de edad, lo mismo que hace Lope a lo largo de toda la obra. «En aquella sazon este rey don Alffonso mantuvo so regno muy bien por consejo de los sabios por quien se el guiaba» (p. 454).

Así, se observa que Lope pudo seguir esta fuente histórica, ya que vemos datos que aparecen en las obras que parecen tomados de la misma y que responden a la crónica, no a la historia real que debió producirse según nos narran los estudios actuales.

5. *La Historia frente a la ficción*

Como hemos observado en el apartado anterior, Lope parece seguir de cerca la *Crónica General*, pero esta crónica no es una fuente fidedigna para conocer la historia real que se cuenta en ambas obras.

---

[11] El Burbia es un río que transcurre por el Bierzo, región de la actual provincia de León. Esto se puede encontrar en ÁLVAREZ ÁLVAREZ, César (coord.), *La historia de León*, 4 vols., León, Universidad de León, 1999, vol. II, p. 18.

En *Los Benavides* el motivo que impulsa a venir al conde Melén González a León no es otro que el apoyo que habían prestado los condes gallegos a Bermudo II, padre de Alfonso V, para alzarse con el reino de León.

En las relaciones de parentesco entre los reyes, tanto en *Los Benavides* como en *Los Prados de León*, Lope parece respetar las fuentes, que vienen a coincidir con lo que dicen los historiadores actuales.[12]

6. *Conclusión*

Los Benavides y *Los Prados de León* son dos obras de la primera época de Lope de Vega. En ambas se intenta elevar un linaje y la figura de los reyes tanto de Alfonso II el Casto como la del rey niño Alfonso V, ambos reyes de Asturias y León. Se intenta así que León cobre un papel preponderante dentro de la historia de España. Se convierte en un lugar mítico puesto que los reyes luchan contra los moros y conquistan cada vez mayor número de tierras.

Se opone León a Asturias, ya que Asturias aparece reflejada como lugar de labriegos frente a León, lugar de monarcas. Se opone también León a Castilla: Castilla como pueblo que busca su independencia, frente a León, que pretende elevar su consideración y la de sus reyes.

Así, Lope de Vega toma una fuente histórica como es el reino de León elevándolo a espacio mítico como marco perfecto para los enredos de las comedias de nuestro Siglo de Oro.

Bibliografía

ÁLVAREZ ÁLVAREZ, César, *La historia de León*, 4 vols., León, Universidad de León, 1999.

ARELLANO, Ignacio, *Historia del teatro español del siglo XVII*, Madrid, Cátedra, 1995.

PEDRAZA JIMÉNEZ, Felipe B., *Lope de Vega*, Madrid, Teide, 1998.

—— y RODRÍGUEZ, Milagros, 4 vols., *Manual de literatura española*, Navarra, Cénlit, 1980.

[12] Para una visión global de los reinados de Bemudo I, Alfonso II el Casto y Alfonso V recomendamos la lectura de TUÑÓN DE LARA, Manuel, *Historia de España*, 2 vols., Barcelona, Labor, 1990, y ÁLVAREZ ÁLVAREZ, *op. cit.*

Primera crónica general de España, 2 vols., Ed. de Ramón Menéndez Pidal, Madrid, Gredos, 1977.

TUÑÓN DE LARA, Manuel (dir.), *Historia de España*, 2 vols. Barcelona, Labor, 1990.

VEGA, Lope de, *Obras completas, Comedias VI*, Ed. de Manuel Arroyo Stephens, Madrid, Fundación José Antonio de Castro-Turner, 1993.

——, *Obras completas, Comedias XIV*, Ed. de Domingo Ynduráin, Madrid, Fundación José Antonio de Castro-Turner, 1998.

EN TORNO A *LA DRAGONTEA*: LOPE DE VEGA Y SU PRIMER ASALTO A LA POESÍA CULTA

ALEJANDRO GARCÍA REIDY
UNIVERSITAT DE VALÈNCIA

1. *Introducción*

A finales de la primavera de 1598 sale de las imprentas valencianas de Pedro Patricio Mey un volumen en 8º titulado *La Dragontea*, en cuya portada, bajo el título, luce claramente el nombre de su autor: Lope de Vega Carpio.[1] El libro, un poema épico de casi seis mil versos, narra a lo largo de diez cantos la última incursión del inglés Sir Francis Drake en las posesiones españolas del Caribe y Tierra Firme, sus intentos de saquear las ciudades costeras para hacerse con el oro y la plata americanos, y su fracasada tentativa de invadir la ciudad de Panamá, hechos que culminaron con la muerte del famoso inglés a principios de enero de 1596. *Poesis* e historiografía confluyen en una obra de calidad desigual, pero fascinante en tanto en cuanto nos revela, por ejemplo, algunos de los mecanismos de la compleja reescritura de la historia empleados por Lope o las tensiones existentes entre el poder y la pluma.

La Dragontea, sin embargo, ha recibido muy poca atención por parte de la crítica, que le ha dedicado casi siempre mínimas consideraciones, y ha quedado relegada a un lugar muy marginal dentro del canon de la producción poética del Fénix. Sólo recientemente ha merecido un estudio más detallado a cargo de Elizabeth Wright, cuyos trabajos sobre la contextualización de la obra dentro de los intentos de Lope por conseguir el favor real han resaltado aspectos que los investigadores anteriores, más interesados en destacar el carácter beligerantemente propagandístico de la obra, no habían percibido.[2] Con todo, y a pesar del relativo interés que pueda tener en comparación con otras obras del Fénix, *La Dragontea* sigue planteando una serie de cuestiones acerca del Lope poeta que no debemos ignorar. En el presente trabajo me interesa,

[1] El presente trabajo se ha beneficiado de mi participación en el proyecto de investigación «Diccionario de argumentos del teatro de Lope de Vega», dirigido por el Dr. Joan Oleza Simó (Universitat de València) y financiado por el Ministerio de Ciencia y Tecnología (referencia BFF 2003-06390) y por fondos FEDER.

[2] Véase de esta autora su libro *Pilgrimage to Patronage. Lope de Vega and the Court of Philip III, 1598-1621*, Lewisburg, Bucknell University Press, 1997, así como «Epic and archive: Lope de Vega, Francis Drake and the Council of Indies», en *Calíope*, en III (2), 1997, pp. 37-56, y «El enemigo en un espejo de príncipes: Lope de Vega y la creación del Francis Drake español», en *Cuadernos de Historia Moderna*, 26, 2001, pp. 115-130.

sobre todo, concretar algunos aspectos de las circunstancias vitales del Fénix en las que se compuso y publicó la obra, así como subrayar la necesidad de estudiarla como el primer intento de Lope por reivindicar su condición de poeta docto.

2. *Cantar el valor español que el mundo admira*

Hacia 1597, con treinta y cinco años de edad, Lope había pasado por la primera etapa importante de su vida, en la que había visto su inicio y auge como poeta dramático, su destierro de Madrid, su estancia en Alba de Tormes al servicio del Duque de Alba, su matrimonio con Isabel de Urbina y la muerte de ésta en 1595. En 1596, perdonado el destierro, Lope había regresado a Madrid, donde fue procesado por amancebamiento con Antonia de Trillo. Poco saben decir sus biógrafos acerca de lo que le aconteció en 1597, aparte de que para entonces ya había dejado de estar al servicio del Duque de Alba y pasó a servir como secretario de don Francisco de Rivera Barroso, Marqués de Malpica, en algún momento de ese año. Sin embargo, sabemos que a lo largo de 1596 y a principios de 1597 Lope dedicaba sus mayores esfuerzos artísticos a la elaboración de su poema *El Isidro*, tal y como se deduce del contenido de unas cartas de Lope y Fray Domingo de Mendoza incluidos en los preliminares de dicha obra,[3] lo que, unido al hecho de que Lope no pudo acceder a algunas de sus fuentes hasta al menos finales de 1596, [4] nos permite fijar los primeros meses de 1597 como la fecha *post quem* Lope empezaría a trabajar en *La Dragontea*, tarea que compaginó con la escritura de comedias.

Sabemos también que Lope trasladó su residencia en algún momento de 1597 de Madrid a Toledo, pues el 4 de junio firma en esta ciudad su comedia *El amor desatinado*, según el manuscrito de la colección Gálvez.[5] También en Toledo debió escribir gran parte de *La Dragontea*, y con bastante rapidez, si hemos de dar crédito a lo que el propio Lope afirma en la *Segunda parte* de *La Filomena* (1621) cuando reivindica la composición de su poema épico:

---

[3] VEGA, Lope de, *Obras completas de Lope de Vega*, Edición de Joaquín de Entrambasaguas, Madrid, CSIC, 1965, vol. I, p. 272.

[4] Sabemos que García Hurtado de Mendoza, antiguo virrey de Chile, regresó a finales de 1596 a España trayendo consigo sesenta ejemplares de la obra de Pedro de Oña *Arauco Domado*, uno de los cuales Lope leería para elaborar un episodio de *La Dragontea*. *Vid.* MORLEY, S. Griswold y BRUERTON, Courtney, *Cronología de las comedias de Lope de Vega*, Madrid, Gredos, 1968, pp. 283-284.

[5] CASTRO, Américo y RENNERT, Hugo, *Vida de Lope de Vega (1562-1635)*, Notas adicionales de Fernando Lázaro Carreter, Salamanca, Anaya, 1969, p. 530.

Deste feliz suceso
pasé a *La Dragontea*,
y las cerdas del arco,
a pesar de Aristarco,
en la resina indiana;
allí, dulces y infusas,
las antárticas musas
ciñeron de corales, como grana
del pez rojo de Tiro,
mis sienes españolas,
y codició su mar con altas olas
agradecer al Tajo
tan lucido trabajo
en término tan breve.[6]

Ese mismo otoño ya había regresado a Madrid —*La imperial de Otón* está fechada en la capital el 28 de septiembre—,[7] donde al poco tuvo que entregar una copia de *La Dragontea* para obtener la aprobación necesaria para su impresión, aprobación fechada en Madrid el 9 de diciembre.[8] Sin embargo, la obra no obtuvo licencia para imprimirse en Castilla, probablemente a causa de Antonio de Herrera, Cronista Mayor de las Indias desde 1596, quien denunció irregularidades historiográficas. Lope tuvo que enviar el manuscrito a Valencia, donde, fuera de la jurisdicción del Consejo de Castilla, pudo finalmente imprimir su poema. Ésta fue la única edición individual de la obra, ya que cuando el Fénix trató de conseguir licencia de nuevo en febrero de 1599 (sin duda creyendo que tendría más suerte con Felipe III que con su padre) se le volvió a negar, y tuvo que recurrir a la estrategia de enmascarar la obra junto a *La hermosura de Angélica* y las *Rimas* en la edición de 1602, donde figura bajo el esquivo epígrafe de «Tercera parte de las rimas». De igual manera se publicó en 1604 y, ya sólo con la *Angélica*, en 1605, año en el que se terminó el periplo editorial de *La Dragontea* en vida del Fénix.[9]

Si tuviéramos que destacar uno de los aspectos de la historia editorial del poema, sin duda sería el de la insistencia de Lope por publicar un poema que nunca llegó a tener licencia para imprimirse en Castilla. Con todo, la obra presenta una característica que apenas ha sido puesto de relieve por la crítica e incluso se ha ignorado: *La Dra-*

---

[6] Citamos por la edición de VEGA, Lope de, *Obras poéticas*, Edición, introducción y notas de José Manuel Blecua, Barcelona, Planeta, 1989, vv. 1099-1112.

[7] CASTRO y RENNERT, *op. cit.*, p. 530.

[8] VEGA, *Obras completas*…, p. 178.

[9] *Vid.* GARCÍA S., Ismael, «*La Dragontea*. Justificación y vicisitudes», en CRIADO DE VAL, M., *Lope de Vega y los orígenes del teatro español (Actas del I Congreso Internacional sobre Lope de Vega)*, Madrid, Edi-6, 1981, pp. 591-603, así como el artículo de Jaime Moll citado en la siguiente nota.

gontea es el primer libro poético que Lope dio a la imprenta para ser publicado con su nombre. Resulta llamativo comprobar cómo se ha convertido casi en un lugar crítico considerar la *Arcadia* como la primera obra de Lope publicada, pero basta un sencillo cotejo entre los preliminares de ambos libros para caer en la cuenta de que el poema épico se adelantó a la novela pastoril en varios meses.[10]

Por ello, no podemos afirmar que Lope «no se atrevió […] a publicar un poemario íntegro y desnudo»[11] con su nombre y que decidió engastar su poesía en prosa pastoril, sino todo lo contrario: cuando decidió dar a imprimir su primer libro, lo hizo con una obra con la que aspiraba a lograr un puesto de relevancia dentro de la república literaria del momento. Asimismo, muchas veces se ha destacado que el cierre de los corrales, primero de forma temporal en Madrid a partir del 6 de noviembre de 1597 y, tras la muerte de Felipe II, extendido como prohibición total en toda España por una real disposición del 2 de mayo de 1598, prohibición que sólo se revocaría, tras la subida al trono de Felipe III, el 17 de abril de 1599,[12] privó a Lope de su principal fuente de ingresos y le obligó a decidirse por fin a dar su poesía a la imprenta. Aunque este hecho contribuyó a acelerar la publicación de algunas obras que ya tenía escritas (por ejemplo, la *Arcadia* o *El Isidro*), no podemos olvidar que Lope posiblemente entregaría *La Dragontea* para obtener licencia de impresión antes de la prohibición. Además, los trabajos de Elizabeth Wright antes mencionados han puesto de manifiesto cómo con esta obra Lope aspiraba a obtener el favor del futuro rey Felipe III, lo que implica una decidida voluntad de nuestro poeta por publicar rápidamente su obra, sin que haya que buscar en la prohibición de representar comedias la única causa que llevó a *La Dragontea* a la imprenta.

3. *Buscando el aplauso de los doctos*

En 1597 Lope de Vega ya se había afianzado como el primer poeta dramático de España y sus comedias abastecían los repertorios de los más prestigiosos autores de la

[10] Ya la Barrera indicó en su biografía del Fénix que *La Dragontea* fue la primera obra que dio a la estampa (BARRERA, Cayetano Alberto de la, *Nueva biografía de Lope de Vega*, Madrid, Atlas, 1973, pp. 59-61), entre los críticos modernos sólo Jaime Moll ha dado cuenta de ello: véase su artículo «Los editores de Lope de Vega», en *Edad de Oro*, XIV, 1995, pp. 213-222, concretamente en las páginas 214-216. Por el contrario, Castro y Rennert, Entrambasaguas o Pedraza Jiménez, en las obras citadas a lo largo de estas notas, consideran la *Arcadia* como la primera obra impresa por Lope. La licencia civil de *La Dragontea* está fechada el 29 de abril de 1598, mientras que la tasa de la *Arcadia* tiene fecha del 27 de noviembre de ese mismo año.

[11] PEDRAZA JIMÉNEZ, Felipe B., *El universo poético de Lope de Vega*, Madrid, Ediciones del Laberinto, 2003, p. 52.

[12] CASTRO y RENNERT, *op. cit.*, pp. 122-123.

época; muchos de los romances pastoriles y moriscos que había escrito durante casi veinte años ya habían sido publicados en diferentes colecciones y sus poesías de corte petrarquista corrían manuscritos de cartapacio en cartapacio. Sin embargo, la publicación de *La Dragontea* marca un punto de inflexión en la trayectoria poética del Fénix, no sólo porque es la primera vez que da a imprenta un libro suyo, sino porque con él busca alzarse también con la monarquía poética logrando un reconocimiento como poeta erudito entre los miembros de la república literaria y los doctos que hasta entonces no había tenido. El éxito en los corrales le había convertido en el favorito del público, pero la preceptiva de la época condenaba a la comedia al escalafón inferior de la jerarquía poética y le negaba la consideración artística que reconocía en los dos géneros considerados como los más elevados: la tragedia y la épica. No podemos olvidar, por ejemplo, que sólo un año antes de que Lope intentara publicar *La Dragontea*, en 1596, Alonso López Pinciano había dado finalmente a la imprenta su *Filosofía antigua poética*, en la que, pese a conceder en el campo de la preceptiva espacio para las innovaciones que se habían estado llevando a cabo en los escenarios, sigue presentando como géneros nobles por excelencia la tragedia y la épica, a la estela de Aristóteles y sus comentaristas italianos .[13] De igual manera que los miembros de la sociedad cortesana debían medir muy bien todos sus gestos y conocer las reglas que condicionaban los comportamientos sociales para poder medrar, Lope desarrolló a partir de *La Dragontea* toda una serie de precisas estrategias para ser aceptado dentro del campo literario culto.

En primer lugar, el género mismo elegido, el de la épica, respondía a la conciencia de Lope de que sólo con una obra de estilo elevado podría obtener el reconocimiento artístico al que aspiraba; la novela pastoril, pese a su éxito entre los lectores de la época, seguía siendo un género que no terminaba de corresponder a ninguna de las taxonomías clásicas de las preceptivas neoaristotélicas. Además, la épica era un tipo de literatura consumido principalmente por los diferentes grupos de lectores a los que Lope estaba interesado en complacer: la nobleza, los historiadores, cronistas y aficionados a la historia, los propios españoles establecidos en América y, cómo no, los literatos y eruditos.[14]

---

[13] SANFORD, Shepard, *El Pinciano y las teorías literarias del Siglo de Oro*, Madrid, Gredos, 1970, pp. 65-66.

[14] *Vid*. CHEVALIER, Maxime, *Lectura y lectores en la España de los siglos XVI y XVII*, Madrid, Turner, 1976, pp. 104-137. Por su parte, hay constancia de que los propios españoles involucrados en los hechos que se narran en *La Dragontea* la leyeron, pues Francisco Caro de Torres, en una relación publicada en 1620 en la que acusaba a Lope de alterar la verdad de lo sucedido, afirmaba haberse decidido a dar a la imprenta su obra «habiendo leído esta historia [*La Dragontea*] muchas personas que se hallaron en ella» (*apud* GARCÍA S., *art. cit.*, p. 599).

Al mismo tiempo, la épica estaba en su pleno apogeo en España, especialmente la de tema americano, con *La Araucana* de Ercilla a la cabeza, tanto en número de ediciones como en seguidores.[15] Lope, como hombre de teatro, tuvo también en cuenta el gusto del público a la hora de acometer la escritura de poemas de estilo elevado y, si con *La Dragontea* inicia un período de unos diez años en los que publica sus poemas épicos más ambiciosos (*La Dragontea*, *El Isidro*, *La hermosura de Angélica* y la *Jerusalén conquistada*), cuando en la década de 1620 vuelva a sacar a la luz poemas cultos de cierta extensión se percibirá un claro cambio de orientación, pues composiciones como *La Filomena* o *La Circe* son fábulas mitológicas bien distintas de los poemas épicos anteriores. El golpe de timón dado por Góngora con su *Polifemo* y sus *Soledades* dentro del ámbito literario culto habrá impuesto para entonces otros gustos a los que Lope, desde su propia poética, habrá de adaptase para poder triunfar.

Señalaré sólo cómo Lope pone en marcha una serie de estrategias ya desde el nivel cotextual para legitimar el lugar de poeta culto que pretende ocupar. Así, la portada está dominada por un grabado en el que se representa al águila de la monarquía hispánica derrotando al dragón (Drake) sobre una frase en latín («tandem aquila vincit») y rodeado por el versículo bíblico «super aspidem et basiliscum ambulabis, et conculcabis leonem et draconem» (Ps. 90, 13). La portada, que Simon Vosters cree que puede ser un diseño del propio Lope,[16] funciona como un emblema, con un cuerpo —la imagen—, un mote —la frase en latín— y una breve máxima que resume el significado global —el versículo bíblico—. Con ella Lope busca no sólo transmitir el mensaje de su obra mediante una imagen que apele directamente a los sentidos del lector, sino a la vez hacer alarde de su erudición con una muestra de ingenio intelectual propia de los cultos.[17]

Si pasamos a los preliminares del libro, nos encontramos con la dedicatoria del Fénix al príncipe, el futuro Felipe III, donde expone las razones que le llevaron a escribir su poema épico:

> Dos cosas me han obligado a escribir este libro, y las mismas a dirigirle a V. Alteza: la primera, que no cubriese el olvido tan importante victoria; y la segunda, que descubriese el desengaño lo que ignoraba el vulgo, que tuvo a Francisco Draque en tal predicamento, siendo la verdad que no tomó grano de oro que no le costase mucha sangre.[18]

---

[15] Véase PIERCE, Frank, *La poesía épica del Siglo de Oro*, Madrid, Gredos, 1968, p. 331.

[16] VOSTERS, Simon Anselmus, *Lope de Vega y la tradición occidental*, 2 vols., Madrid, Castalia, 1977, vol. I, p. 284, n. 467.

[17] MARAVALL, José Antonio, *Teatro y literatura en la sociedad barroca*, Barcelona, Crítica, 1990, pp. 92-118; *vid.* especialmente las páginas 114-115.

[18] VEGA, *Obras completas…*, p. 178.

Historiografía («que no cubriese el olvido tan importante victoria») y provecho didáctico («que descubriese el desengaño lo que ignoraba el vulgo») se convierten así en los dos ejes sobre los que Lope afirma querer articular su obra. Si al dedicar *La Dragontea* al futuro monarca e inscribirla en el ámbito de los espejos de príncipes Lope se presenta como el ideal de poeta virgiliano,[19] al declarar que recurre a dos de las modalidades de escritura más prestigiosas está reclamando para sí el estatuto de poeta elevado.

Otro preliminar sumamente interesante es el prólogo de un joven don Francisco de Borja, más tarde Marqués de Esquilache, en el que se sitúa *La Dragontea* dentro de la mejor tradición épica clásica e italiana (Homero, Virgilio, Lucano, Ariosto, Tasso) al mismo tiempo que se alaba a un Lope, que, conocedor del fuerte debate en torno a las características de la épica que estaba teniendo lugar, especialmente en Italia, ofrece una obra con unas características (acción cercana en el tiempo, mezcla de armas y amores, etc.) que lo alejan de lo que recomendaba la ortodoxia: «el autor de este libro en mediano sujeto tomó el estilo de Virgilio, lo heroico en su dulzura, y agradó lo épico de Homero en escribir verdad desnuda, el de Lucano en agradables episodios, lo mixto del Ariosto». Al mismo tiempo, en este mismo prólogo se legitima la veracidad del libro al revelar que los hechos narrados proceden «de la relación que la Real Audiencia de Panamá hizo, y autorizó, con fidedignos testigos».[20] Sin duda, a esta luz la obra deviene todo un gesto por parte de un poeta que publica una propuesta arriesgadamente ambiciosa, que aspira a sintetizar lo mejor de cada modelo clásico y a salvar el enfrentamiento teórico de posiciones enfrentadas con una *praxis* heterodoxa.

4. *Nunca paga lo que debe la patria*

Pese a que *La Dragontea* contó con un número considerable de ediciones (cuatro en seis años, aunque no podemos olvidar que en tres de ellas aparece como complemento de la *Angélica* y cabe preguntarse si no fue realmente esta segunda obra la que motivó las sucesivas reediciones) y a que nos han quedado testimonios manuscritos de su circulación, al igual que ocurrió con otros poemas épicos,[21] las pocas noticias que tenemos de su recepción entre los ámbitos a los que Lope aspiraba a impresionar son suficientemente significativos. Así, Luis de Góngora lanzó a Lope un soneto titu-

[19] WRIGHT, *Pilgrimage…*, pp. 62 y 80-81.

[20] VEGA, *Obras completas…*, pp. 178 y 179. A la vista de otros casos posteriores y del tono del prólogo, no sería descabellado pensar que la pluma de Lope tuvo algo que ver en su redacción.

[21] SÁNCHEZ MARIANA, Manuel, «Un manuscrito fragmentario de *La Dragontea* y un soneto poco conocido de Lope», en *Manuscrt. Cao*, 2, 1989, pp. 21-23.

lado «A cierto señor que le envió *La Dragontea* de Lope de Vega» al poco de publicarse el libro, donde critica la falta de fuerza expresiva de la obra y censura al Fénix afirmando que es incapaz de componer un poema en estilo elevado:

> Para rüido de tan grande trueno
> es relámpago chico: no me ciega.
> Soberbias velas alza: mal navega.
> Potro es gallardo, pero va sin freno.[22]

Me interesa destacar cómo el título del poema pone de manifiesto que la obra, pese a las prohibiciones que pendían sobre ella, circuló con relativa normalidad dentro de los cauces de difusión de la literatura de la época, como podía ser el envío de ejemplares de un centro cultural de la península a otro.

Pedro de Torres Rámila, por su parte, condenó la obra en su furibunda *Spongia* (1617), donde pide que se borre *La Dragontea* en su totalidad («Draconteae […] opus obliteratur integrum»), pues la considera un deforme libelo («Informi huic libello») y una vergüenza para España («Hispaniae dedecus») que ensalza a Drake a costa de Felipe II («imbellem sub Philippo Regum potentissimo»).[23] Y aunque Jiménez Patón defendió la obra de su amigo usando algunos de los versos de *La Dragontea* como modelos para la retórica en su *Elocuencia española en Arte* (1604),[24] son bastantes elocuentes las quejas posteriores acerca de la mala aceptación de la obra, quejas tanto provenientes del propio Lope (así, en el pasaje de *La Filomena* antes citado afirma que «como nunca paga lo que debe / la patria, dejé aparte / las trompetas de Marte»)[25] como de sus amigos. Francisco Pacheco, por ejemplo, en uno de los preliminares de la *Jerusalén conquistada* (1609) afirma, al alabar la producción del Fénix, que *La Dra-*

---

[22] Citamos por GÓNGORA, Luis de, *Sonetos completos*, Ed. de Biruté Ciplijauskaité, Madrid, Castalia, 1992, p. 262. El cordobés (si efectivamente son suyos estos poemas que se le atribuyen) tampoco se olvidó de *La Dragontea* en posteriores invectivas burlescas contra Lope. Véanse las referencias a la obra en los sonetos «Hermano Lope, bórrame el soné-» y «"Aquí del Conde Claros", dijo, y luego».

[23] *Vid.* ENTRAMBASAGUAS, Joaquín de, «Una guerra literaria del Siglo de Oro. Lope de Vega y los preceptistas aristotélicos», en *Estudios sobre Lope de Vega*, 3 vols., Madrid, CSIC, 1958-1967, vol. I, págs 63-580 y vol. II, pp. 9-411. Lo referente a *La Dragontea* se encuentra en el tomo I, p. 310.

[24] ROZAS, Juan Manuel y QUILIS, Antonio, «El lopismo de Jiménez Patón. Góngora y Lope en la *Elocuencia española en Arte*», en ROZAS, J. M., *Estudios sobre Lope de Vega*, Madrid, Cátedra, 1990, pp. 445-465, especialmente las páginas 458-460.

[25] VEGA, *Obras poéticas*, vv. 1112-1114. Al mismo tiempo, no deja de llamar la atención que *La Dragontea* sea la única obra extensa que Lope no incluye en la lista de su producción que presenta en la dedicatoria de la *Segunda parte* de *La Filomena*. ¿Mero olvido o síntoma de su mala aceptación?

gontea es «el más ignorado de sus libros».[26] Una más que dudosa mención a esta obra en la comedia mitológica de Calderón *Fieras afemina amor*, escrita hacia finales de 1669, parece ser la última y difusa estela que dejó *La Dragontea* en el siglo XVII.[27] Ciertamente, aunque la obra mereció el aplauso de los incondicionales de Lope, no le otorgó el reconocimiento general al que él aspiraba (ni social ni artístico) y éste tuvo que tratar de colmar sus ambiciones con nuevos proyectos.

5. *Conclusiones*

Con estas reflexiones espero haber puesto de manifiesto la necesidad de situar *La Dragontea* en la órbita de los primeros intentos de Lope de Vega por iniciar una carrera como poeta docto, ya que nos esclarecerán muchos de los aspectos de esta obra todavía inexplorados. Con ella Lope inicia su andadura como poeta del género noble, emprende la tarea de ir dando su obra a la imprenta y demuestra ser consciente de todas las posibilidades que este hecho le ofrece. Conviene, por consiguiente, volver a acercarnos con nuevos ojos a un libro que nos aclara rasgos y razones de la escritura lopesca y que ha estado cubierto durante demasiado tiempo por el polvo del olvido.

Bibliografía

BARRERA, Cayetano Alberto de la, *Nueva biografía de Lope de Vega*, Madrid, Atlas, 1973.

CALDERÓN DE LA BARCA, Pedro, *Fieras afemina amor*, Edición de Edward. D. Wilson, Kassel, Reichenberger, 1984.

CASTRO, Américo y RENNERT, Hugo, *Vida de Lope de Vega (1562-1635)*, Notas adicionales de Fernando Lázaro Carreter, Salamanca, Anaya, 1969.

CHEVALIER, Maxime, *Lectura y lectores en la España de los siglos XVI y XVII*, Madrid, Turner, 1976.

ENTRAMBASAGUAS, Joaquín de, «Una guerra literaria del Siglo de Oro. Lope de Vega y los preceptistas aristotélicos», en *Estudios sobre Lope de Vega*, 3 vols., Madrid, CSIC, 1958-1967, vol. I, pp. 63-580 y vol. II, pp. 9-411.

[26] VEGA, Lope de, *Jerusalén conquistada. Epopeya trágica*, Ed. de Antonio Carreño, Madrid, Fundación José Antonio de Castro, 2003, p. 9.

[27] CALDERÓN DE LA BARCA, Pedro, *Fieras afemina amor*, Edición de Edward. D. Wilson, Kassel, Reichenberger, 1984, v. 962 y nota.

GARCÍA S., Ismael, «*La Dragontea*. Justificación y vicisitudes», en CRIADO DE VAL, M., *Lope de Vega y los orígenes del teatro español (Actas del I Congreso Internacional sobre Lope de Vega)*, Madrid, Edi-6, 1981, pp. 591-603.

GÓNGORA, Luis de, *Sonetos completos*, Ed. de Biruté Ciplijauskaité, Madrid, Castalia, 1992.

MARAVALL, José Antonio, *Teatro y literatura en la sociedad barroca*, Barcelona, Crítica, 1990.

MOLL, Jaime, «Los editores de Lope de Vega», en *Edad de Oro*, XIV, 1995, pp. 213-222.

MORLEY, S. Griswold y BRUERTON, Courtney, *Cronología de las comedias de Lope de Vega*, Madrid, Gredos, 1968.

PEDRAZA JIMÉNEZ, Felipe B., *El universo poético de Lope de Vega*, Madrid, Ediciones del Laberinto, 2003.

PIERCE, Frank, *La poesía épica del Siglo de Oro*, Madrid, Gredos, 1968.

ROZAS, Juan Manuel y QUILIS, Antonio, «El lopismo de Jiménez Patón. Góngora y Lope en la *Elocuencia española en Arte*», en ROZAS, J. M., *Estudios sobre Lope de Vega*, Madrid, Cátedra, 1990, pp. 445-465.

SÁNCHEZ MARIANA, Manuel, «Un manuscrito fragmentario de *La Dragontea* y un soneto poco conocido de Lope», en *Manuscrt. Cao*, 2, 1989, pp. 21-23.

SANFORD, Shepard, *El Pinciano y las teorías literarias del Siglo de Oro*, Madrid, Gredos, 1970.

VEGA, Lope de, *Obras completas de Lope de Vega*, Edición de Joaquín de Entrambasaguas, Madrid, CSIC, vol. I, 1965.

——, *Obras poéticas*, Edición, introducción y notas de José Manuel Blecua, Barcelona, Planeta, 1989.

——, *Jerusalén conquistada. Epopeya trágica*, Ed. de Antonio Carreño, Madrid, Fundación José Antonio de Castro, 2003.

VOSTERS, Simon Anselmus, *Lope de Vega y la tradición occidental*, 2 vols., Madrid, Castalia, 1977.

WRIGHT, Elizabeth R., «Epic and archive: Lope de Vega, Francis Drake and the Council of Indies», en *Calíope*, vol. III (2), 1997, pp. 37-56.

——, *Pilgrimage to Patronage. Lope de Vega and the Court of Philip III, 1598-1621*, Lewisburg, Bucknell University Press, 1997.

——, «El enemigo en un espejo de príncipes: Lope de Vega y la creación del Francis Drake español», en *Cuadernos de Historia Moderna*, 26, 2001, pp. 115-130.

CERVANTES Y LA TRATA DE BLANCAS EN *LA ILUSTRE FREGONA*

JAVIER IRIGOYEN–GARCIA
UNIVERSITE DE VALENCIENNES

> Nos demoró una vasta polémica sobre la ejecución de una novela […] cuyo narrador omitiera o desfigurara los hechos e incurriera en diversas contradicciones, que permitieran a unos lectores —a muy pocos lectores— la adivinación de una realidad atroz o banal.
>
> (Jorge Luis Borges)

Releyendo el inicio de «Tlön, Uqbar, Orbis Tertius», se tiene la impresión de que Borges es plenamente consciente de no estar inventando nada original, sino acaso reivindicando una tradición anterior, acallada porque su potencial descubrimiento de un mundo «atroz o banal», de un *skandalon*, ha sido sepultado en una armazón exegética impenetrable y autoperpetuadora. La realidad atroz o banal subyacente a *La ilustre fregona* es difícil de penetrar por los silencios del narrador, por la perturbadora aureola de *romance*, y por las declaraciones de amor platónico del protagonista de la trama sentimental, Tomás de Avendaño, el representante de los grandes ideales caballerescos en la novela. La resistencia de la crítica literaria a aceptar esta lectura puede deberse a que el hecho de poner en duda a Tomás de Avendaño y su parentela supone socavar las bases de la literatura cortesana sentimental, de un mundo armónico donde todas las piezas encajan a la perfección.

Pero este pretendido platonismo choca frontalmente con el momento en que Avendaño fija a la ilustre fregona como el objeto de su deseo: al escuchar la conversación casual de dos mozos de mulas a la entrada de Toledo, uno de ellos cifra claramente la naturaleza de ese deseo en sus últimas palabras de resentimiento: «pero yo sé que no me la darán: *que es joya para un arcipreste o para un conde*» (p. 148).[1] La interpretación de esta primera referencia a la ilustre fregona marca su concepción como mera *joya sexual*.[2] Javier Herrero interpreta muy bien el comentario del mozo de mulas, para quien el aparente oxímoron «ilustre fregona» no anula sin embargo el sentido de *prostituta* asociado a *fregona* y el adjetivo *ilustre* no se refiere sino al precio, y considera que, en la imaginación del mozo de mulas, «she expects to sell herself to

[1] CERVANTES, Miguel de, *La Ilustre fregona*, en *Novelas ejemplares* (ed. de H. Sieber) (2 vols.), Madrid, Cátedra, 1995. Las cursivas son mías.

[2] La venalidad de la figura literaria de la fregona en el siglo de Oro ha sido ampliamente investigada: Monique Joly ha rastreado la connotación sexual del verbo «fregar» y ha analizado la evolución historiográfica de este tipo de personaje (JOLY, Monique, «Erotismo y marginación social en la novela cervantina», en *Cervantes*, nº 12, 1992, pp.7-19).

whom can afford the, probably, exorbitant price of so much beauty» (pp. 50-51).[3] Pero nadie parece haberse percatado de que, según se desprende de este comentario, Costanza es una *joya* cuya única función posible puede ser la de barragana, dado que un arcipreste no puede contraer matrimonio y un conde en la práctica tampoco por razones de diferencia social.

Avendaño se precipita por tanto a adquirir una *joya* sexual combinando la mentira y el alarde monetario: la «primera palabra [de amor] que estaba por aún hablarla» (p. 175), como dice Costanza para defenderse de las preguntas del huésped y su mujer, se va difiriendo constantemente en la novela, hasta que finalmente Tomás le entrega una carta a Costanza so color de oración. El comienzo de esta carta desmorona todo posible horizonte de expectativas sobre los ideales platónicos que se habían estado proclamando:

> Señora de mi alma: Yo soy un caballero natural de Burgos; si alcanzo de días a mi padre, *heredo un mayorazgo de seis mil ducados de renta*. A la fama de vuestra hermosura, que por muchas leguas se extiende, dejé mi patria, mudé vestido, y en el traje que me veis vine a servir a vuestro señor. (p. 178)

En primer lugar, se miente abiertamente sobre el auténtico motivo del viaje, que, como saben los lectores, era el de acompañar a su amigo Carriazo en su deseo de llevar una vida como pícaros en las Almadrabas de Zahara. Stanislaw Zimic reconoce que «modifica algún tanto la verdad, o cuando menos la cronología»,[4] calificándolo muy eufemísticamente de *picardías amorosas*. Clamurro, algo más suspicaz, observa que «Tomás is significantly twisting the truth, with regard to his motives for leaving home in the first place».[5] En segundo lugar, se expone de manera demasiado precipitada el verdadero aval de su *amor*: ni más ni menos que «un mayorazgo de seis mil ducados de renta».[6] El planteamiento como mera transacción comercial es demasiado explícito, ya desde que la oyó mentar al mozo de mulas sevillano como «joya para un arcipreste».

---

[3] HERRERO, Javier, «Emerging Realism: Love and Cash in *La ilustre fregona*», en BELL–VILLADA, G, *From Dante to García Márquez: Studies in Romance Literature and Linguistics*, Williamstown, Williams College, 1987, pp. 47-59.

[4] ZIMIC, Stanislaw, «La ilustre fregona», en *Anales Cervantinos*, nº 29, 1991, pp. 21-43 (p. 27).

[5] CLAMURRO, William, «Identity, Discourse, and Social Order in *La ilustre fregona*», en *Cervantes* nº 7, 1987, pp. 39-56 (p. 52, n.22).

[6] Barrenechea señala como «Avendaño emplea para entregarle su declaración amorosa a Costanza, el mismo pretexto de la oración que sana el dolor de muelas que usó Celestina para calmar la indignación de Melibea» (BARRENECHEA, Ana María, «*La ilustre fregona* como ejemplo de estructura novelesca cervantina», en *Filologia*, nº 7, 1961, p. 23), pero no percibe ninguna incompatibilidad entre esta intertextualidad con la literatura celestinesca y las pretensiones supuestamente platónicas de Avendaño.

Esta relación entre los discursos amoroso y económico aparece además subrayada por el extraño manejo del libro de cuentas, donde escribe igualmente las cuentas de la cebada y los versos amorosos dedicados a Costanza. Ambos asuntos conviven así de manera mucho más obvia en el mismo espacio textual. Y se insiste en repetidas ocasiones en dicha *cohabitación* conceptual que hace equivalentes amor y dinero:

> Sucedió, pues, que Tomás, llevado por sus pensamientos y de la comodidad que le daba la soledad de las siestas, había compuesto en algunas unos versos amorosos y escrítolos en el mismo libro do tenía la cuenta de la cebada, con intención de sacarles aparte en limpio y romper o borrar aquellas hojas (p. 174).

Poco después el huésped y su mujer hallarán el libro de cuentas: «—Lo primero —dijo ella—, es menester averiguar si son de Tomás. / —En eso no hay que poner duda —replicó el marido—, *porque la letra de la cuenta de la cebada y la de las coplas toda es una*, sin que se pueda negar» (p. 176). Esta misma letra homogeneizadora delata lo que está ocurriendo fuera de ese libro de cuentas, en la realidad silenciada de la novela. Del temor a esta delación textual se da cuenta acto seguido, con el regreso de Avendaño, tan inexplicable como repentinamente preocupado: «Volvió Tomás, *ansioso*, a buscar su libro, hallóle, y porque *no le diese otro sobresalto*, trasladó las coplas y rasgó aquellas hojas, y propuso de aventurarse a descubrir su deseo a Costanza en la primera ocasión que se le ofreciese» (p. 177). Puesto que el narrador no aporta ningún dato que aclare dicha ansiedad, es necesario inferir que Avendaño se ha dado cuenta de haber cometido un desliz. Lo que le preocupa no es tanto el descubrimiento de las coplas dedicadas a Costanza, pues en realidad no las destruye, sino que las traslada y se determina a declarársele; lo que sí destruye es el borrador en el que, como una parapraxis freudiana, había puesto juntas las cuentas de la cebada y las coplas amorosas; lo que se borra no es el contenido de ninguna de las dos, sino la relación entre ambas, que sin embargo volverán inevitablemente a reunirse una y otra vez.

Discursos (ficciones) y dinero (escudos) irán siempre de la mano, ya que, como pone de relieve la suspicacia de una de las mozas de la posada a la hora de aceptar el servicio de los dos desconocidos mozos, las palabras necesitan siempre de un aval:

> –Sí —dijo Avendaño—, mi compañero Lope Asturiano servirá de traer agua como un príncipe, *y yo le fío*.
>
> La Argüello que estaba atenta desde el corredor a todas estas pláticas, oyendo decir a Avendaño *que él fiaba a su compañero*, dijo:
>
> –Dígame, gentilhombre, *¿y quién le ha de fiar a él*? Que en verdad que me parece que *más necesidad tiene de ser fiado que de ser fiador*.
>
> –Calla, Argüello —dijo el huésped—; no te metas donde no te llaman; *yo los fío a entrambos*. (p. 158)

La encadenación del crédito y de los avales podría ser en puridad infinita, y su condición escurridiza vuelve a aparecer más adelante reducida al absurdo en boca del huésped cuando este ofrece su ayuda para sacar a Carriazo de la cárcel:

> *Tomó el dinero* y consoló a Tomás, diciéndole que él tenía personas en Toledo de tal calidad que valían mucho con la justicia, especialmente una señora monja, parienta del Corregidor, que le mandaba con el pie, y que una lavandera del monasterio de la tal monja tenía una hija que era grandísima amiga de una hermana de un fraile muy familiar y conocido del confesor de la dicha monja, la cual lavandera lavaba la ropa en casa. (p. 162)

Y prosigue una interminable enumeración de intermediarios y de condiciones necesarias para la liberación de Carriazo; pero en el fondo el motor y el aval de todo el proceso ya está ahí desde el principio, en ese «tomó el dinero» que encabeza la confusa sucesión de intercesores. El huésped acreditará y fiará a Avendaño ante los demás personajes de la posada y de Toledo porque este dispone del *crédito* indispensable, si no ya para ser creído, sí al menos para no inquirir ni poner a prueba la credibilidad de sus palabras: si el discurso no está respaldado por hechos, debe referir su valor al patrón oro que impida su devaluación e inflación hermenéutica:

> ya en este tiempo había dado Tomás traza como le viniesen cincuenta escudos de Sevilla, y sacándolos él de su seno, se los entregó al huésped con cartas y cédula fingida de su amo; *y como al huésped le iba poco en averiguar la verdad de aquella correspondencia, cogía el dinero*, que por ser en escudos le alegraba mucho. (p. 163)

Esta sinuosa relación comercial entre Avendaño y el huésped ya aparece marcada desde su primer encuentro, cuando Avendaño llega a la posada junto con su amigo Carriazo, que el narrador concluye con una frase anfibológica:

> Salió su amo y preguntóle qué buscaba. Él respondió que a unos caballeros de Burgos que iban a Sevilla, uno de los cuales era su señor, el cual le había enviado delante por Alcalá de Henares, donde había de hacer un negocio que les importaba, y que junto con esto les mandó que se viniese a Toledo y le esperase en la posada del Sevillano, donde vendría a apearse, y que pensaba que llegaría aquella noche, o otro día a más tardar. *Tan buen color dio Avendaño a su mentira, que a la cuenta del huésped pasó por verdad*. (p. 150)

Como trataré de demostrar a continuación, todas las mentiras de todos los personajes pasarán, en metálico, «a la cuenta (corriente) del huésped». Si en una segunda parte de la novela, Avendaño queda relegado a un segundo plano por la llegada, primero del Corregidor, y más tarde de los dos caballeros burgaleses, los padres de los muchachos, el huésped seguirá manteniendo sin embargo el mismo papel de interme-

diario entre el dinero y el crédito a los discursos ajenos. El narrador describe la brusca irrupción del Corregidor, acompañado de todo el aparato intimidatorio del poder, a una hora inusitada y preguntando sin dilaciones por Costanza:

> Las once serían de la noche, cuando *de improviso y sin pensarlo* vieron entrar en la posada muchas varas de la justicia, y al cabo, el Corregidor. Alborotóse el huésped, y aun los huéspedes; porque así como los cometas cuando se muestran siempre causan temores de desgracias e infortunios, ni más ni menos la justicia, cuando *de repente y de tropel* se entra en una casa, *sobresalta y atemoriza hasta las conciencias no culpadas.* (p. 184)

Tras haber intimidado a «el huésped y aun los huéspedes» con la parafernalia visual y espectacular del poder, el Corregidor verifica la mercancía y se da pie a un extraño regateo. El huésped, ya advertido de sus intenciones, se ve en la necesidad de ponderar y exagerar el valor de la prenda: «si vuestra merced me da licencia, le diré lo que hay en esto, lo cual jamás he dicho a persona alguna» (p. 185). Pero se adelanta demasiado en el trámite y el Corregidor le interrumpe para poder establecer antes que nada el valor de la muchacha mediante la comprobación escopofílica: «*Primero quiero ver a la fregona que saber otra cosa*: llamadla acá —dijo el Corregidor— […] y tomando el candelero que Costanza traía, llegándole la luz al rostro, *la anduvo mirando toda de arriba a abajo*». Como dice Eric Kartchner, «she is shamelessly displayed to the corregidor for his approval» (651).[7] Una vez establecido el valor material de Costanza, el Corregidor exclamará que «ésta no es joya para estar en el bajo engaste de un mesón» (p. 185) —recuérdese el lamento del mozo de mulas sevillano de que «es joya para un arcipreste o para un conde»—, y estará dispuesto, ahora sí, a escuchar las alabanzas del vendedor y la justificación del precio. El relato del huésped expone claramente las cláusulas y las estrategias de la venta, generando una narración que ensalza la prenda y la legitimiza como miembro de la nobleza:

> En el bautismo se le puso por nombre Costanza, que así lo dejó ordenado su madre, la cual […], al tiempo de despedirse me dio una cadena de oro, que hasta agora tengo, de la cual quitó seis trozos, los cuales dijo que trairía la persona que por la niña viniese. También cortó un blanco pergamino a vueltas y a ondas, *a la traza y manera como cuando se enclavijan las manos y en los dedos se escribe alguna cosa, que estando enclavijados los dedos se puede leer y después de apartadas las manos queda dividida la razón, porque se dividen las letras, que en volviendo a enclavijar los dedos se juntan y corresponden de manera que se puedan leer continuadamente*; digo que el un pergamino sirve de alma del otro, y encajados se leerán, y divididos no es posible, *si no es adivinando la mitad del pergamino*. (pp. 188-189)

[7] KARTCHNER, Eric, «Metafiction in *La ilustre fregona*: the Search for Meaning in a Semiotic Carnival», en *Romance Languages Annual*, nº 10, 1999, pp. 646-652.

El recurso narrativo del pergamino cortado por la mitad es harto conocido; y sin embargo, el huésped se afana en sobreexplicar su funcionamiento, con un ejemplo que sobra y desvía la atención mucho más de lo que ilumina: «Como cuando se enclavijan las manos y en los dedos se escribe alguna cosa». Detenerse en las implicaciones de esa analogía implica salir en este caso de *La ilustre fregona*, pero no de las *Novelas ejemplares* en su conjunto. En el *Prólogo*, encontramos a un Cervantes que se deleita en escribir juegos de palabras sobre su propia mutilación física: en alguien que «Perdió en la batalla de Lepanto la mano izquierda de un arcabuzazo» (I, 51) no parecen muy decorosos los constantes juegos de palabras con «mano», máxime cuando se trata de la muerte o de la interpretación global de las *Novelas ejemplares*:

> Una cosa me atreveré a decirte, que si por algún modo alcanzara que la lección destas novelas pudiera inducir a quien las leyera a algún mal deseo o pensamiento, *antes me cortara la mano con que las escribí*, que sacarlas en público. Mi edad no está ya para burlarse con la otra vida, que al cincuenta y cinco de los años gano por nueve más *y por la mano*. (I, 52)

Las dos manos enclavijadas y sobreescritas no pueden volver a reunirse jamás para recomponer el sentido original porque una de ellas falta. La historia de *La ilustre fregona* sería así una novela explícitamente manca —escrita por un manco—, amputada textualmente con toda la violencia y el trauma que ello conlleva. Para reconstruir un relato armónico, hay que impostar una mano que se *enclavije* tan bien con la otra que difícilmente sea posible descubrir que se trata en realidad de dos manos distintas cuyos huecos están soldados con dinero. Contando, por supuesto, con la complicidad del huésped y su flagrante invitación a inventar «la mitad del pergamino» que falta.[8]

Justo al día siguiente de la irrupción del Corregidor, habiéndose llevado este la cadena y el pergamino,[9] es cuando aparecen sorpresivamente don Diego de Carriazo y don Juan de Avendaño. Esta coincidencia, pese a toda inverosimilitud que pudiera re-

[8] Eric Kartchner comparte mi desconfianza por este relato intradiegético, aunque él lo articula más en torno a la figura de la madre de Costanza, poniendo en duda su fiabilidad como narradora, y no tanto en las argucias narrativas del mesonero (KARTCHNER, *op. cit*., pp. 650-651). Price, cercano a mi lectura, hace recaer su desconfianza sobre el mesonero, sugiriendo la posibilidad de que esté engañando a don Diego de Carriazo y don Juan de Avendaño, pero sin considerar que todos puedan ser cómplices en la elaboración de la misma mentira social (PRICE, R. M., «Cervantes and the "Lost Child Found" in the *Novelas ejemplares*», en *Anales Cervantinos*, 27, 1989, pp. 211-212).

[9] El narrador incurre en una contradicción en este punto, pues en un principio dice que «por entonces se contentó de llevar sólo el pergamino» (p. 190), aunque páginas más adelante leemos que la cadena también se hallaba en su poder. Pero en cualquier caso, no se nos dice por qué razón se lleva las pruebas.

prochársele,[10] podría encajar a la perfección en el horizonte de expectativas de la anagnórisis, de no ser porque se trata de una coincidencia parcializada: entre la ida del Corregidor y la venida de los caballeros burgaleses con la otra mitad de las señales anagnóricas ha mediado un lapso de tiempo tan breve como inquietante en el cual todas las pruebas han desaparecido de la vista. La sospecha de que posiblemente no se trate de una coincidencia la refuerza el hecho de que don Juan de Avendaño y el Corregidor sean primos, y que este último conozca de antemano a don Diego de Carriazo sin especificar cuándo ni cómo. Cualquier garantía de los elementos que propician la anagnórisis y respaldan la fiabilidad de las pruebas, se derrumba en cuanto resulta que, al menos durante el lapso de una noche, todos los fragmentos se han hallado en poder de tres personajes ligados por intereses de parentesco y clase social.

Otro indicio de que la repentina llegada de los padres no es fruto del azar se trasluce ya en las primeras palabras de don Diego de Carriazo nada más irrumpir en la posada del Sevillano y ver a Costanza, a la que reconoce sin que medie ningún signo externo que lo justifique, aparte de su belleza física:[11] «Salió Costanza con su acostumbrada gentileza a ver [a] los nuevos huéspedes, apenas la hubo visto uno de los dos ancianos, cuando dijo al otro: / —Yo creo, señor don Juan, que *hemos hallado* todo aquello que *venimos a buscar*» (p. 191).

Al otro lado de la transacción se encuentra el huésped, un hombre caracterizado hasta ahora como un cauto empresario que no se mete en dibujos sobre la verdad de lo dicho siempre y cuando medie el dinero como aval. De él se dice en el último párrafo: «Quedó el Sevillano rico con *los* mil escudos» (p. 198). Rastreando la estela del dinero en el texto, se encuentra esa cantidad en las palabras que don Diego de Carriazo le dirige al huésped: «—Yo, señor huésped, vengo a *quitaros* una prenda mía que ha algunos años que tenéis en vuestro poder; *para quitárosla os traigo mil escudos de oro*, y estos trozos de cadena, y este pergamino» (p. 192). De las *pruebas* que se aportan para demostrar la paternidad de Costanza, la primera, la auténticamente relevante, es de nuevo el dinero, la oferta de un precio, «*los* mil escudos» que borren la

[10] Esta lectura lleva a Ruth El Saffar a afirmar que en *La ilustre fregona* «Fortune, rather than character autonomy, plays the dominant role in plot development» (EL SAFFAR, Ruth, *Novel to Romance: A Study of Cervantes's Novelas ejemplares*, Baltimore, John Hopkins University Press, 1974). En efecto, la fortuna, el azar, funcionan como elemento estructurador del relato, sólo que a mi ver, no en la concatenación *real* de los hechos, sino en la pretensión de los protagonistas sobre cómo deben ser interpretados éstos. La intención es presentar una operación digna de novela picaresca, la compraventa de Costanza, como si se tratase de la trama de una novela bizantina.

[11] Para Price, «they appear to be aware in advance that they are in search of a beautiful girl» (PRICE, *op. cit.*, p. 210).

sospecha de que los signos anagnóricos hayan sido impostados.[12] En cuanto a la otra mitad del pergamino, con un poco de paciencia y espíritu de crucigramista, las letras ETELSÑVDDR podrían resultar tanto en la frase ESTA ES LA SEÑAL VERDADERA como en cualesquiera otras, en principio infinitas, que en español tuvieran apariencia de sentido. Como ya había insinuado el huésped: «encajados se leerán, y divididos no es posible, *si no es adivinando la mitad del pergamino*».[13] La otra *prueba*, no mencionada como tal pero casi imprescindible en el mecanismo clásico de la anagnórisis, es la otra mitad del relato intradiegético, hecho *de molde* para encajar con el del huésped: don Diego de Carriazo *revela* que Costanza es el producto de una violación, completando así a la perfección la historia fragmentaria que el huésped les había ofrecido como el origen noble de Costanza,[14] continuando con un relato cortesano que matice la crudeza de la transacción. *La ilustre fregona* no es sólo una denuncia de un comercio humano común al siglo de Oro español, sino también una deconstrucción de las estrategias narrativas empleadas para denegar el hecho y construir colectivamente una discursividad reconfortadora. Dado que la belleza de Costanza es ya de dominio público, su venta como barragana —«joya para un arcipreste»— sería demasiado notoria; cada una de las partes completan una mitad de la historia porque ambas la necesitan, no sólo para sublimar el hecho, sino también por razones de índole práctica e inmediata: el huésped, para neutralizar su papel de proxeneta; los Avendaño, para transformar a Costanza en un individuo de su misma clase social y posibilitar un matrimonio que de otra manera no podría realizarse.[15]

Y por último: ¿qué anagnórisis podría ser tenida por tal sin una conmovedora catarsis final? La reacción ante el reencuentro con su hijo sirve de contrapunto delator para su inexplicable frialdad: «Hincó las rodillas Carriazo, y fuese a poner a los pies

---

[12] En cuanto a los trozos de la cadena, las joyas falsas no escasean en las *Novelas ejemplares*. En *El casamiento engañoso*, el Alférez Campuzano acaba reconociendo que «como no es oro todo lo que reluce, las cadenas, cintillos y brincos, con sólo ser de alquimia se contentaron; pero estaban tan bien hechas, que sólo el toque o el fuego podía descubrir su malicia» (II, 291).

[13] Julio Baena ofrece otra posible (re)construcción: «ÉSTE ES EL SEÑOR VERDADERO, es decir: No tendrás otro Dios que Yo. Y no se me diga que hago trampa (cogiendo la R final de «señor» donde debería ir la L final de *señal*): así aparece en la edición; a alguien se le ha olvidado meter R o L entre las letras primeras» (BAENA, Julio, *Discordancias cervantinas*, Newark, Juan de la Cuesta, 2003, p. 177).

[14] Como advierte Terence Cave: «Anagnorisis is always the recovery of a buried past which is problematic, threatening, often equivocal in character as fact or fiction: even when accompanied by empirical proofs, it could […] be a lie or an imposture, the arrogation of a false identity and a false past» (CAVE, Terence, *Recognitions*, Oxford, Clarendon Press, 1988, pp. 240–241).

[15] Price establece una acertada analogía con *El perro del hortelano*, donde es más que evidente que la imposibilidad de matrimonio entre clases diferentes sólo depende de encontrar la ficción social adecuada (PRICE, *op. cit.*, p. 213, n. 17).

de su padre, que con lágrimas en los ojos, le tuvo abrazado un buen espacio» (p. 196). Costanza, en cuanto le refieren sucintamente la historia y le señalan a don Diego de Carriazo por padre, pretende emular la reacción de su supuesto hermanastro:

> Costanza, que no sabía ni imaginaba lo que le había acontecido, toda turbada y temblando, no pudo hacer otra cosa que hincarse de rodillas ante su padre, y tomándole las manos, se las comenzó a besar tiernamente, bañándoselas con infinitas lágrimas que por sus hermosísimos ojos derramaba. (p. 197)

Cabría esperar una reacción emocional de don Diego hacia la hija perdida, pero de hecho, tras su relato reivindicatorio, se despreocupa de su papel de padre y ya ni tan siquiera le dirige la palabra. Acto seguido, el narrador desvía la atención hacia otros personajes y no vuelve a mencionar el presunto parentesco entre ambos, a pesar de que por oposición reincide varias veces en las palabras *padre* e *hijo* a propósito de los Carriazo. Y aún cabría resaltar otro reconocimiento ausente: el del supuesto amor mutuo de Costanza por Avendaño, que ella no expresa en ningún momento de la novela.[16] Obsérvese así la infamia final: su venta como objeto sexual, consagrada socialmente a través del matrimonio y del *romance*, no sólo no será cuestionada por ninguno de los personajes de la novela, sino que le será negada incluso la paz del silencio, pues los poetas, en connivencia con la crítica, se encargarán de cantar y perpetuar la sublimación de la infamia: «Dio ocasión la historia de *la ilustre fregona* a que los poetas del dorado Tajo ejercitasen sus plumas en solenizar y en alabar la sin par hermosura de Costanza» (p. 198).

Cerrado el contrato, los participantes consuman el entretejido de alianzas matrimoniales, en las que se sugiere la existencia de otra historia paralela que no se nos contará. Resulta cuanto menos desasosegante analizar qué obtiene exactamente cada uno de ellos: Tomás de Avendaño —el único que realmente se casa a su gusto—, a Costanza; don Diego de Carriazo, una hija del Corregidor para su hijo Diego. ¿Y el Corregidor?: «y don Pedro, el hijo del Corregidor, [casó] con una hija de don Juan de Avendaño; *que su padre se ofrecía a traer dispensación del parentesco*» (p. 198).

[16] La gran mayoría de la crítica se decanta por la presunción un tanto arbitraria —o en cualquier caso, basada en expectativas genéricas sin confirmación factual en el texto— de que «el que calla otorga». A pesar de observaciones como la de Rodríguez–Luis, «parecen ser quienes la rodean los que se mueven en dirección de un final que a ella misma no le importa» (RODRÍGUEZ-LUIS, Julio, *Novedad y ejemplo de las novelas de Cervantes*, 2 vols, Madrid, Porrúa Turanzas, 1980, p. 142), son sin embargo los menos los que delatan la naturaleza impositiva de este matrimonio en el que Costanza no tiene ni voz ni voto; para Sears, «Costanza neither accepts nor accedes: no one ever asks her. The fathers make all the arrangements and their offsprings do as they are instructed» (SEARS, Theresa Ann, *A Marriage of Convenience: Ideal and Ideology in the Novelas Ejemplares*, New York, Peter Lang, 1993, p.199).

¿Por qué razón se requiere una dispensación de parentesco a no ser que se trate de una hija *natural*? Teniendo en cuenta lo dicho, la aparición de una segunda y supuesta *hija ilegítima* sugiere que los tres caballeros planean repetir idéntica cacería sexual con idénticas estrategias narrativas, como buenos economistas que maximizan el rendimiento de una herramienta discursiva que ha demostrado con creces su utilidad.

Bibliografía

BAENA, Julio, *Discordancias cervantinas*, Newark, Juan de la Cuesta, 2003.

BARRENECHEA, Ana María, «*La ilustre fregona* como ejemplo de estructura novelesca cervantina», en *Filologia*, 7, 1961, pp. 13-32.

CAVE, Terence, *Recognitions*, Oxford, Clarendon Press, 1988.

CERVANTES, Miguel de, *Novelas ejemplares* (2 vols), Ed. de H. Sieber, Madrid, Cátedra, 1995.

CHECA, Jorge, «El *romance* y su sombra: hibridación genérica en *La ilustre fregona*», en *Revista de Estudios Hispánicos*, 25, 1999, pp. 29-48.

CLAMURRO, William, «Identity, Discourse, and Social Order in *La ilustre fregona*», en *Cervantes*, 7, 1987, pp. 39-56.

EL SAFFAR, Ruth, *Novel to Romance: A Study of Cervantes's Novelas ejemplares*, Baltimore, John Hopkins University Press, 1974.

HERRERO, Javier, «Emerging Realism: Love and Cash in "La ilustre fregona"», en BELL–VILLADA, G, *From Dante to García Márquez: Studies in Romance Literature and Linguistics*, Williamstown, Williams College, 1987, pp. 47-59.

JOLY, Monique, «Erotismo y marginación social en la novela cervantina», en *Cervantes*, 12, 1992, pp. 7-19.

KARTCHNER, Eric, «Metafiction in *La ilustre fregona*: the Search for Meaning in a Semiotic Carnival», en *Romance Languages Annual*, 10, 1999, pp. 646-652.

PRICE, R.M., «Cervantes and the "Lost Child Found" in the *Novelas ejemplares*», en *Anales Cervantinos*, 27, 1989, pp. 203–214.

RODRÍGUEZ–LUIS, Julio, *Novedad y ejemplo de las novelas de Cervantes*, 2 vols, Madrid, Porrúa Turanzas, 1980.

SEARS, Theresa Ann, *A Marriage of Convenience: Ideal and Ideology in the Novelas Ejemplares*, New York, Peter Lang, 1993.

ZIMIC, Stanislaw, «La ilustre fregona», en *Anales Cervantinos*, 29,1991, pp. 21-43.

BRUJERÍA Y HUMOR EN LA LITERATURA ESPAÑOLA BARROCA

EVA LARA ALBEROLA
UNIVERSITAT DE VALÈNCIA

Brujería y humor: términos que pueden parecer lejanos, irreconciliables, si pensamos en las trágicas consecuencias de la terrible caza de brujas en la Europa transpirenaica de los siglos XV al XVII. Pero brujería y humor, a pesar de las apariencias, se relacionan de manera indisoluble durante el siglo XVII. El humor encarna la otra cara de la moneda de la secta de las brujas. El terror, boca abajo, da paso a la carcajada: en este caso, la carcajada más transida de dolor que ha conocido la historia.

La cara más deslumbrante de esa moneda que encarna, metafóricamente, la bruja es aquella que dibuja en nuestra mente el horror de lo monstruoso, de aquello de lo que hay que huir. Pocas veces nos paramos a pensar en la bruja desde la óptica del humor. Eso sí, los siglos XX y XXI han contribuido a transformar la visión de este personaje gracias al cine, a algunos sectores de la literatura infantil que observan a esta figura con simpatía, y, desde luego, gracias al circo televisivo en el que toman parte famosillas brujas desnatadas e ignorantes en lo que a su propio papel y al título que se atribuyen se refiere.

La bruja es un personaje fascinante, una figura relativamente moderna, al tiempo que hunde sus raíces en una tierra antigua, porque sus antecedentes provienen sobre todo del universo mágico grecolatino. Sin embargo, no existe bruja hasta que el Cristianismo triunfa definitivamente, extirpando los restos de paganismo que perviven prácticamente durante la Edad Media e instaurando el reinado tanto de Dios, como el de su enemigo el diablo; que, unido a la herejía, causa auténticos estragos, porque es precisamente la herejía la que propicia el severo castigo contra las brujas.

Dos hitos suponen un punto de inflexión en la historia de la brujería: la aparición en 1484 de la Bula de Inocencio VIII *Super illius specula* y en 1486 del *Malleus Maleficarum*, manual escrito por los inquisidores (alemanes) Sprenger y Kraemer. Estos dos textos (y acontecimientos) marcan el paso de la permisividad a la condena y del desinterés a la obsesión. El debate en torno a los actos imputados a las brujas nace con muchísima fuerza en Europa, siendo Italia el escenario más importante en este foro de discusión. Los tratados y similares sientan las bases «científicas» de la brujería, que era un tema sumamente serio, objeto de estudio, análisis, investigación, crítica y con reflejo literario.

Sin embargo, el hecho de que la bruja se erigiera en la figura más temida propició su condena; hasta el punto de que se transformó en una especie de tabú literario. De

este modo, su aparición en los textos de creación es prácticamente nula; más aún si la comparamos con su prima la hechicera. La bruja era bien conocida por todos los estratos sociales ya en el siglo XVI por la creencia en su existencia real. Representaba la cabeza visible de una plaga que había que exterminar. Durante toda la centuria, la bruja se disecciona y estudia, como forma de encontrar solución a un problema; pero no se plasma como personaje literario, porque esto es impensable. Su silueta despunta en obras concretas, como la miscelánea de Antonio de Torquemada (no el inquisidor) *Jardín de flores curiosas* (1570). Es el siglo XVII el que juega un relevante papel en este campo. Fray Prudencio de Sandoval presentó el proceso por brujería de Navarra de 1527 en su obra *Historia de los hechos del Emperador Carlos V* (1607). Estos textos tratan el tema que nos ocupa desde una óptica «real», teórica y anecdótica. Será Cervantes quien inaugure la breve y poco notable era de la bruja como personaje literario y lo hará a través del (único filtro posible: el) humor.

Dicho todo esto, nos centraremos en el aspecto humorístico. En la brujería destaca la seriedad por una parte, pero tenemos que destacar el humor por otra, pues, gracias a él, la bruja se hizo un hueco en las páginas de la literatura de creación. El humor le otorgaba el margen que necesitaba. La burla que se haría de ella simbolizaría su castigo y, en el caso de que mantuviera su «integridad», todo habría sido una falacia, el ensueño frágil del mundo al revés. Se trata de una pequeña concesión, sin peligro alguno.

Veremos algunos casos representativos que ejemplifican todo lo expuesto. Se pasa lentamente del terror a la carcajada, sin que eso signifique que la bruja haya pasado de ser un peligro a ser un fantoche, pero existe una necesidad de liberar el miedo y de encontrar un camino para poder representar a esta figura.

Nos detendremos en la novela ejemplar cervantina *El coloquio de los perros* (c. 1603), aunque también haremos referencia al *Entremés famoso de las brujas* de Agustín Moreto (c. 1654) y el *Entremés de las brujas* de Francisco de Castro (principios del siglo XVIII). Veremos el camino que se recorre desde lo teórico a lo ficcional, de lo que se creía realidad, al personaje, el arquetipo; y desde el terror hasta la carcajada.

Interesan también las muestras de textos teóricos y reprobatorios, para analizar el salto que tendrá lugar. La literatura de creación retoma el hilo de la tratadística y esto lo demuestra Antonio de Torquemada en su miscelánea, divulgando las ideas de los teólogos. Fray Prudencio de Sandoval no se desvía de esta línea, aunque la enriquece recreando el proceso de 1527 de Navarra. Estos son los primeros pasos de las bruja en la literatura. Es un personaje importado de los tratados y los procesos. Cervantes marca el gran cambio en el trato de esta figura, tendiendo un puente entre la vertiente del debate y la orilla de la presentación de un personaje con voz y voto que nos narra su historia. Se funden la teoría y la praxis. La Cañizares filosofa y después practica la brujería, validando o no sus hipótesis. Así, Cervantes aprovecha toda la tradición an-

terior y, además, avanza. Del mismo modo, presenta y desmonta esos principios de la bruja terrorífica y nos conduce a la carcajada.

Partamos de la teoría para terminar en la otra orilla. Decía el teólogo Fray Martín de Castañega, que publicó su obra *Tratado de las supersticiones y hechicerías* en 1529:

> Los unos y los otros que por pacto expreso están al demonio consagrados, se llaman por vocablo familiar *brujos*. […] De estos ministros […] más mujeres hay que hombres. Y más son de las mujeres viejas y pobres que de las mozas y ricas porque, como después de viejas, los hombres no hacen caso de ellas, tienen recurso al demonio, que cumple sus apetitos […]; a estas semejantes engaña el demonio cuando viejas, prometiéndoles de cumplir sus apetitos y cumpliéndolos por obra.[1]

Y afirma Pedro Ciruelo en su *Reprobación de las supersiticiones y hechicerías* de1530:

> [Brujas] que algunas de ellas se untan con unos ungüentos y dicen ciertas palabras y saltan por la chimenea del hogar, o por una ventana y van por el aire y en breve tiempo van a tierras muy lejos y tornan presto diciendo las cosas que allá pasan. Otras de estas en acabándose de untar y decir aquellas palabras: se caen en tierra como muertas, frías, y sin sentido alguno: aunque las quemen, o sierren no lo sienten: y de allí a dos o tres horas se levantan muy ligeramente y dicen muchas cosas de otras tierras y lugares a donde dicen que han ido. Otras de estas que caen aunque pierdan todos los otros sentidos les queda la lengua suelta y hablan maravillosos secretos de las ciencias que aprendieron: y de las santas escrituras dan declaraciones maravillosas de que se espantan los muy grandes sabios filósofos y teólogos.[2]

¿Qué nos dice La Cañizares de *El coloquio de los perros*? Veamos:

> [El diablo] nos trae muy engañadas a las que somos brujas, que, con hacernos mil burlas, no le podemos dejar. Vamos a verle muy lejos de aquí, a un gran campo, donde nos juntamos infinidad de gente, brujos y brujas, y allí nos dan de comer desabridamente […]. Hay opinión que no vamos a estos convites sino con la fantasía, en la cual nos representa el demonio imágenes de todas aquellas cosas que después contamos que nos han sucedido; otros dicen que no, y entrambas opiniones tengo para mí que son verdaderas, puesto que nosotras no sabemos cuando vamos de una u otra manera […][3]

---

[1] CASTAÑEGA, Fray Martín de, *Tratado de las supersticiones y hechicerías*, De la Luna, 2001, pp. 33 y 35-37.

[2] CIRUELO, Pedro, *Reprobación de las supersticiones y hechicerías*, V., Ed. de Ebersole, Valencia, Albatros Hispanófila Ediciones, 1978, p. 37.

[3] CERVANTES, Miguel de, *El coloquio de los perros*, en *Novelas Ejemplares*, Ed. de Harry Sieber, Madrid, Cátedra, 1995, vol. II, p. 339.

En tan breve fragmento, se encuentran recogidas importantes ideas sobre demonología y brujería. Cervantes se hace eco aquí de las dos corrientes de pensamiento que existen en la época acerca del vuelo de las brujas y de su real presencia en el aquelarre.[4] La Cañizares acepta ambas corrientes. No podemos afirmar tajantemente que el autor expresa su opinión por medio de su criatura, pues cuando creemos que penetramos en la mente cervantina sucede algo que nos hace dudar. Cervantes juega muy bien a la ocultación. La bruja se reconoce burlada y hace escarnio de todas aquellas de su estirpe, poniendo también en duda la realidad de los actos brujeriles. El propio personaje se pone en ridículo aceptando que su señor las abandona tras reírse a su costa. Así, este texto humorístico juega con la referencia a otras fuentes. No se puede hablar de oposición, sí de cambio, en tanto Cervantes retoma la línea de un Castañega, un Ciruelo y, cómo no, un Torquemada y da el salto desde lo anecdótico hasta lo literario. Recopila y avanza, para, al final de la novela, dar el vuelco definitivo.

Es interesante observar que Cervantes podría estar también haciendo burla del propio debate que se genera en torno a la brujería. Toma complicadas teorías teológicas y las pone en boca de una vulgar (brujilla) o *brújula*. Traslada las palabras de un tratadista a una bruja que se suma a ese debate exponiendo su opinión. La burla y la descalificación están servidas. Además, la historia la cuenta Berganza, un perro parlanchín, que es, como su compañero Cipión, engendro de un sueño que tiene uno de los protagonistas de *El casamiento engañoso*. El episodio se sitúa en el mundo de la irrealidad, de la ficción, a través de un triple espejo en un juego de estilo muy barroco; de forma que, perdidos ante tantos reflejos, nunca acertamos a dilucidar la auténtica opinión del autor.

La bruja se presenta como una figura sujeta al pecado y que por sus faltas paga siendo engañada una y otra vez por el diablo. Hasta ahora, Cervantes no despierta en nosotros la carcajada; sí la curiosidad y una mezcla de repugnancia y compasión. Y es porque nuestro autor se basa en lo grotesco; de ahí que el final de la historia sea la explosión humorística de la obra, como veremos. Acudamos primero a la anécdota que narra Fray Prudencio de Sandoval, para ver el contrapunto:

> El oidor mandó traer […] una mujer vieja, y la dijo que él tenía gana de saber de qué manera iban a hacer sus obras […] Ella […] pidió un bote de ungüento que le habían tomado, con el cual se puso en la ventana de una torre muy alta, y en presencia de mucha gente se untó con aquel unto […]. Y esto hecho, dijo en voz alta: «¡Ay!» A la cual voz respondió otra, dijo: «Sí, aquí estoy». Y luego […] se bajó por la pared abajo, la cabeza abajo, […] como una lagartija; […] levantóse en el aire a vista de todos y se fué volando por él. […] Mandó el oidor pregonar que a cualquiera persona que le

[4] Véase el artículo de HUTCHINSON, S. «Las brujas de Cervantes y la noción de comunidad femenina», en *Cervantes: Bulletin of the Cervantes Society of America*, 12.2, 1992, pp. 127-36 (p. 128).

> trajese aquella mujer le daría cierta moneda. Y así, de allí a dos días la trajeron unos pastores que la hallaron en un prado; y preguntada por el oidor cómo no se había salvado, respondió que no había querido su amo llevarla más de tres leguas.[5]

Terrorífica escena. Aunque finalmente el diablo burla a la bruja, dejándola a merced de los inquisidores, ningún toque de humor recorre el texto; que presenta los hechos como reales y muy graves. Por el contrario, Cervantes nos presenta del siguiente modo a la Cañizares, que decide untarse para acudir al conventículo:

> Ella era de larga de más de siete pies; toda era notomía de huesos, cubiertos con una piel negra, vellosa y curtida; con la barriga, que era de badana, se cubría las partes deshonestas, y aun le colgaba hasta la mitad de los muslos; las tetas semejaban dos vejigas de vaca secas y arrugadas; denegridos los labios, traspillados los dientes, la nariz corva y entablada, desencaxados los ojos, la cabeza desgreñada, las mejillas chupadas, angosta la garganta y los pechos sumidos; finalmente, toda era flaca y endemoniada. (*El coloquio de los perros*, p. 344)

Esta imagen aterroriza a Berganza, pero los lectores vemos una descripción grotesca que esboza un ser horrendo y despierta la carcajada. Berganza saca a la durmiente al patio y la deja en medio de la calle a vista de todos. La bruja, que vivía con apariencias de santidad, queda exactamente como lo que es gracias al perro. Por esto, intenta asfixiarlo ante la mirada atónita de los presentes que creen que es su demonio (familiar). El animal huye de las manos de la Cañizares y de los vecinos que intentan exorcizarlo con agua bendita. Divertida estampa, pero, a fin de cuentas, Cervantes castiga a la Cañizares ridiculizándola. De ahí que pueda erigirla en personaje de su novela, porque el humor anda por medio. Cervantes la maltrata, la castiga y discute sobre ella. Da el primer paso hacia la ficcionalización del personaje y comienza a construir el edificio grotesco de la brujería.

Dejemos a Cervantes y pasemos a otros menesteres y a otros textos. Nos centraremos ahora de forma más puntual en el aquelarre, partiendo igualmente de los contenidos teóricos. Decía Antonio de Torquemada:

> Los brujos se conciertan expresamente con el demonio y lo toman y obedecen por señor, y se dejan señalar de él por esclavos suyos, les ponen una señal. Hacen hermandad y cofradía y se juntan cada cierto tiempo para sus maldades y deleites infernales; y cuando así hacen estos ayuntamientos, siempre hacen su acatamiento y reverencia al demonio, el cual, por la mayor parte, se les muestra y aparece en figura de

[5] SANDOVAL, Fray Prudencio de, *Historia de los hechos del emperador Carlos V*, cap. XV, Ed. y estudio preliminar de Carlos Seco Serrano, Biblioteca Virtual Cervantes.

> cabrón, y son tantas y tan abominables las cosas que de ellos se cuentan que nunca acabarían de decirse.[6]

Una visión totalmente distinta, mucho más simpática, nos dan los entremeses. En un primer momento, en ambos textos, la bruja se dibuja como un personaje negativo, pero la acción da la vuelta cuando uno de los protagonistas comienza a ver la brujería de manera atractiva y el aquelarre como la reunión perfecta. En ambos casos, además, es un hombre el que desea unirse a la secta y sale escaldado. La curiosidad y el deseo de experimentar diversos placeres los conduce a no ser más que personajes grotescos que se castigan o se ponen en ridículo.

En el *Entremés famoso de las brujas* de Agustín Moreto, se hace referencia a los populares vuelos y el vampirismo de las brujas, así como a todo el mal que son capaces de hacer. No se renuncia a la faceta terrorífica, pero expuesta muy sucintamente. Se resaltan de un modo notable la música y el baile que amenizan las jornadas brujeriles, así como las viandas. Lo que llama la atención es que este *Entremés de las brujas* se caracteriza precisamente por la ausencia de brujas, hecho que supone una burla en sí. Las supuestas mágicas no son más que ladrones disfrazados. Dice uno de ellos, que pretende hacer una burla al alcalde de un pueblo:

> BRUJ. 1ª Luego, en un prado gentil
> se ponen cincuenta mesas,
> para brindar y muquir,
> sobre olorosos manteles
> de Holanda y de caniquís.
> Verás mil panes de leche
> entre otras tortadas mil;
> verás asado el conejo,
> perdigada la perdiz,
> en adobo la ternera,
> y empanado el francolín.[7]

El aquelarre se basa principalmente en los manjares y es justamente por ese elemento por el que captan al alcalde, que manifiesta su deseo de hacerse bruja (que no brujo). Le dice otro de los ladrones:

> TRING. Pues si nos quieres seguir,
> tenéis de untaros primero,
> y desnudaros ansí,

---

[6] TORQUEMADA, A. de, *Jardín de flores curiosas*, Ed. de Giovanni Allegra, Madrid, Castalia, 1982, pp. 180-181.

[7] MORETO, Agustín, *Entremés famoso de las brujas*, en MORETO, A., *El desdén con el desdén: entremeses*, Madrid, Compañía Ibero-Americana de Publicaciones, 1930?, p. 149.

y dar cincuenta ducados
de entrada, y de celemín. (*Entremés famoso*…, p. 150).

Así despluman al pobre alcalde. Hacen que se desnude, se unte, se tape los ojos y crea que está volando. El entremés termina con el alcalde burlado sobre un cerro, explicando a los regidores que llegan su nueva condición de bruja. Mientras el el cura intentando exorcizarlo, él se lía a mamporros con todos los presentes.

Un hecho muy similar, en lo que a la conversión en bruja se refiere, lo encontramos en el *Entremés de las brujas* de Francisco de Castro, de principios del siglo XVIII. Don Zeledonio, protagonista, pretende pegar a su mujer, porque es bruja y no le permite ir con ella al aquelarre. Cartuja cede a la petición de su marido, que se prepara para la gran fiesta y Cartuja lo avisa de que: «Esto es, que con pandero, y con sonajas, / con castañuelas, y otras zarandajas, / has de ir por el viento, donde vamos nosotras».[8] Cartuja, un vejete, que se une a la fiesta, y Zeledonio se untan y vuelan. En el lugar del aquelarre todo es fiesta y alegría. El burlesco final tiene lugar cuando Zeledonio, no muy docto en las normas del conventículo, pronuncia el nombre de Jesús mientras zampa gustosamente y, claro está, todo desaparece y queda él solo y en calzoncillos en lejanas tierras. Justo castigo para el curioso. Como vemos, aquí sí hay bruja, aunque muy desnatada. En todo caso, el personaje castigado es siempre el hombre en estos entremeses.

Ni diablos varios, ni macho cabrío, ni adoración, ni maldades vividas de forma directa; vuelos, reales o fingidos, música, baile, diversión y banquete. Apología de la brujería, positivización de las reuniones y de las figuras femeninas mágicas a través del humor y clara burla de los hombres que, obnubilados, desean ser brujas para gozar de toda clase de deleites. Se ha pasado del terror a la carcajada o, mejor dicho, se opone el terror de los tratados al humor de la literatura; sin necesidad de que la bruja pierda sus atributos. Todo gracias, en gran parte, a Cervantes, que marca el camino con su novela ejemplar y deja vía libre para los futuros literatos. Lástima que su magnífico logro sólo fuera aprovechado por el entremés. Aun así, el escarnio del entremés no se hacerca al que practica Cervantes, porque la burla no se da de forma directa sobre la bruja, como si todavía existiera ese miedo a la representación, como si todavía el personaje fuera tabú.

Como conclusión, diremos que el Barroco es fundamental para la consolidación de la bruja como personaje literario, lo cual no significa que viviera su esplendor, pues hemos visto que no fue así. Eso sí, se sientan las bases necesarias para el desarrollo que, sobre todo el Romanticismo, hará de esta interesantísima figura. Si segui-

[8] CASTRO, Francisco de, *Entremés de las brujas*, en *Entremeses varios* (*Libro Nuevo de Entremeses intitulado cómico festejo*, su autor Francisco de Castro…), Tomo I, (s.l.; s.a.), p. 66.

mos en la línea del humor, no es necesario esperar tanto para ver como Leandro Fernández de Moratín, se burla de todas las afirmaciones que habían recogido teólogos e inquisidores, en las notas que escribe para comentar la Relación que se hizo del proceso por brujería de 1610 de Zugarramurdi. Pero para ver al personaje totalmente consolidado y explotado habrá que esperar, como decíamos, al Romanticismo. Eso sí, la bruja, sin lugar a dudas, se convertirá en una de las figuras más prototípicas y tradicionales de toda la literatura europea y dará juego tanto para lo terrorífico como para lo humorístico, porque ante todo es un personaje complejo, capaz de despertar las más contradictorias pasiones, como ocurre siempre con todas las grandes figuras y con todos los grandes temas.

Bibliografía

BOLOGNE, J.C., *De la antorcha a la hoguera*, Madrid, Anaya & Mario Muchnick, 1997.

CARO BAROJA, J., *Las brujas y su mundo*, Madrid, Alianza, 1992.

CASTAÑEGA, Fray M. de, *Tratado de las supersticiones y hechicerías*, De la Luna, 2001.

CASTRO, F. de, *Entremés de las brujas*, en *Entremeses varios (Libro Nuevo de Entremeses intitulado cómico festejo, su autor Francisco de Castro…)*, Tomo I (s.l.; s.a).

CERVANTES, M. de, *El coloquio de los perros*, en *Novelas Ejemplares*, 2 vols., Ed. de Harry Sieber, Madrid, Cátedra, 1995.

CIRUELO, P., *Reprouacion de las supersticiones y hechizerias*, Alva V., Ed. de Ebersole, Valencia, Albatros Hispanófila Ediciones, 1978.

FERNÁNDEZ DE MORATÍN, Leandro, *Quema de brujas en Logroño*, Valencia, La Máscara, 1999.

GARROTE PÉREZ, F., «Universo supersticioso cervantino: su materialización y función poética», en *Cervantes. Su obra y su mundo*, Madrid, EDI-6, 1981, pp. 59-74.

GÓMEZ SÁNCHEZ-ROMATE, M. J., «Hechicería en *El Coloquio de los perros*», en *Actas del I Coloquio Internacional de la Asociación de Cervantistas, Alcalá de Henares, 1988*, Barcelona, Anthropos, 1990.

HUTCHINSON, S., «Las brujas de Cervantes y la noción de comunidad femenina», *Cervantes: Bulletin of the Cervantes Society of America*, 12.2, 1992, pp. 127-36.

LANUZA, J.L., *Las brujas de Cervantes*, Buenos Aires, Academia Argentina de Letras, 1973.

MOLHO, M., «*El sagaz perturbador del género humano*: Brujas, perros embrujados y otras demonomanías cervantinas», *Cervantes: Bulletin of the Cervantes Society of America*, 12.2, 1992, pp. 21-32.

MORETO, A., *Entremés famoso de las brujas*, en Moreto, A., *El desdén con el desdén: entremeses*, Madrid, Compañía Ibero-Americana de Publicaciones, 1930?

RILEY, E. C., «La profecía de la bruja (*El coloquio de los perros*)», en *Actas del I Coloquio Internacional de la Asociación de Cervantistas, Alcalá de Henares, 1988*, Barcelona, Anthropos, 1990.

SANDOVAL, Fray Prudencio de, *Historia de los hechos del emperador Carlos V*, Ed. y estudio preliminar de Carlos Seco Serrano, Biblioteca Virtual Cervantes.

«ROSAMUNDA», «Estado actual de los otros conocimientos —también llamados brujería— en Montilla», en *Cervantes: Bulletin of the Cervantes Society of America*, 12.2, 1992, pp. 145-148.

TORQUEMADA, A. de, *Jardín de flores curiosas*, Ed. de Giovanni Allegra, Madrid, Castalia, 1982.

DIÁLOGO Y COMEDIA EN LAS POÉTICAS DEL QUINIENTOS. ESPAÑA E ITALIA*

JORGE LEDO MARTÍNEZ
UNIVERSITAT AUTÒNOMA DE BARCELONA

Antes de comenzar quisiera establecer brevemente el alcance y la naturaleza de mi intervención:

Contamos con un espacio reducido para comentar las vicisitudes de las teorías del diálogo del Quinientos. Del mismo modo para las teorías de la comedia. Se trata incluso de un espacio muy breve para explicar de qué manera el diálogo terminó por encontrar su lugar en las poéticas, de las que estaba excluido; de cómo los avatares en la traducción de un oscuro pasaje aristotélico (*Poética*, 1447 a28-b13) legitimaban o anulaban la posibilidad de considerar factible la imitación poética en prosa.[1] Es mi propósito trazar las líneas maestras de las relaciones entre la teoría del diálogo y la teoría de la comedia en la segunda mitad del siglo XVI.

La asociación entre comedia y diálogo puede perfilarse, ciertamente, a partir de la producción literaria: pero no es mi intención en este lugar perseguir esas relaciones en los textos, sino en el plano de las ideas sobre el deber ser de la literatura. Considero que no es descabellado abordar este problema a partir de la cita de uno de los autores más leídos, admirados, atacados, traducidos y recreados del Renacimiento europeo, es decir, con los pasajes de dos obras de Luciano de Samosata, en los que justifica la mezcla, o la hibridación, de la gravedad del diálogo —del diálogo platónico y filosófico— con la comedia. Son dos pasajes citados *ad nauseam* en las poéticas quinientistas, como si constituyeran una suerte de manifiesto del lucianismo, tan en boga en la literatura renacentista. En el primero se defiende una mezcla aparentemente difícil:

> ¿Es que no puede resultar algo hermoso a partir de dos cosas excelentes, como por ejemplo la dulcísima bebida que resulta de mezclar el vino y la miel? Yo desde luego afirmo rotundamente que sí. No puedo sostener que en el caso de mis dos elementos

* Agradezco a María José Vega y a Emilio Blanco la lectura atenta y los sabios consejos con respecto a esta comunicación. A ambos, mis directores de tesis, va dedicado este trabajo.

[1] Para este problema pueden verse HATHAWAY, B., *The Age of Criticism*, Ithaca, N.Y, Cornell U. P., 1962, pp. 87-117 y EGIDO, Aurora, «Las fronteras de la poesía en prosa», en *Fronteras de la poesía en el Barroco*, Barcelona, Crítica, 1990, pp. 85-114 y ante todo, para una revisión más filológica desde presupuestos italianos *vid.* SIGONIO, Carlo, *Del dialogo*, ed. de PIGNATTI, Roma, Bulzoni, 1993, pp. 13-40. Para la transmisión de la *Poética* aristotélica en la Península en el siglo XVI, SÁNCHEZ LAÍLLA, Luis, «"Dice Aristóteles": La reescritura de la *Poética* en los Siglos de Oro», en *Criticón* LXXIX, 2000, pp. 9-36.

> sea así, pues temo que la mezcla ha destruido la belleza de cada uno de los dos por separado. No eran compatibles ni amigos desde un principio el diálogo y la comedia. El primero realizaba en casa consigo mismo y en largos paseos en compañía de pocas personas; la segunda, entregándose a Dioniso, le acompañaba en el teatro, jugaba con él, hacía reír y compartía sus burlas […]. Nosotros no obstante tuvimos la osadía de combinar las cosas que son de esa índole y de armonizarlas, pese a su escasa facilidad para adaptarse y su resistencia para convivir con comodidad.[2]

En el segundo, el trasunto de Luciano en la ficción se defiende de las acusaciones del personaje del Diálogo:

> Miembros del jurado, me estoy viendo procesado ante vosotros en un proceso inesperado. Lo último que podía esperar es que el Diálogo dijese esas cosas de mí. Cuando lo tomé a mi vera, aún resultaba antipático a la mayoría y fastidioso por la sucesión constante de preguntas, y por eso justamente parecía hacerse acreedor a un cierto respeto, pero en absoluto entretenido o capaz de resultar atractivo para la mayoría. En primer término lo acostumbré a caminar con los pies en el suelo, al modo de los hombres; después, limándole toda su mugre y forzándole a sonreír, conseguí hacerle más grato a los espectadores. Y, ante todo, lo equiparé a la comedia […]. Pero yo sé que lo que más le molesta es que no me siente a su vera a entretenerme en detallitos sobre aquellos temas farragosos y sutiles, a ver si el alma es inmortal, cuántos vasos de vino puro echó a la crátera en la que iba mezclándolo todo la divinidad cuando preparaba el mundo, o si la retórica es la imagen falsa de una división de la política, la cuarta modalidad de la vida ociosa […]. Esas son las cosas que me exige, y anda buscando sus alas de antaño y mira arriba sin ver lo que hay a sus pies.[3]

En la teoría literaria del siglo XVI, estos dos textos son cruciales, puesto que encierran, o presentan de forma memorable, los problemas asociados a la definición del diálogo como género literario, y, en particular, de su forma de más difícil asimilación teórica, que es el diálogo lucianesco. El diálogo grave —Cicerón, Platón, también San Agustín—[4] no se presta a la hibridación genérica: está asociado al discurso didáctico y a la escritura filosófica. Desde Petrarca, se repite la idea que presidía las *Tusculanae disputationes* (I.IV.8), a saber, que Cicerón había perfeccionado y *naturalizado* la fórmula pregunta-respuesta de los diálogos socráticos. Pero el problema esencial de la

---

[2] LUCIANO, *Al que dijo: «eres un Prometeo... »*, 6, en *Obras IV*, Madrid, Gredos, 1981, pp. 94-95.

[3] LUCIANO, *Doble acusación o los tribunales*, 34, en *Obras II, ed. cit.*, pp. 118-119.

[4] Canon que en realidad ya había sido conformado de algún modo en el parágrafo final del proemio al *Secretum* de Petrarca. Sobre este particular, y la influencia de Cicerón en el diálogo humanista sigue siendo esencial Marsh, 1980, en especial pp. 1-23. Sobre Cicerón en el Renacimiento es sabido que la bibliografía es abultada, merecen citarse como punto de partida ASENSIO, E., «Ciceronianos contra erasmistas en España. Dos momentos (1528-1560)», en *Revue de Litterature Comparée* LII, 1978, pp. 135-154 y D'AMICO, J. F., «The Progress of Renaissance Latin Prose: The Case of Apuleianism», *Renaissance Quarterly* XXXVII:3, 1984, pp. 351-92.

teoría del diálogo es, en realidad, un problema de exclusión teórica, semejante al de otros casos, como el de Apuleyo y el de la novela en vulgar, es decir, el problema de cómo constituir géneros no codificados en la poética aristotélica, géneros que parecían carecer de acomodo en los esquemas extraídos de esta obra.

Cualquier persona con buen juicio podría aventurar hipotéticamente que la clave para separar el molde *híbrido* del puro sería el carácter humorístico del primer modelo frente al más serio de Cicerón y Platón, debería recordar entonces los ejemplares pasajes ciceronianos y platónicos en los que se muestran agudezas de diversos hombres graciosos (*facetorum virorum*), la extensa codificación de la *facezia* para el cortesano en la obra homónima de Castiglione [*Cortegiano*, II, 42-96], y un antecedente cuatrocentista no menos elegante: los dos primeros libros del *De sermone* de Pontano. El decoro legitimaba el humor en la literatura y en el diálogo desde la autoridad de Aristóteles (*Ret.*, 1419b, 10-19; *Et. Nic.*, 1128 a 3-15, b 1-4), de Cicerón (*De orat.*, II §§216-289) y de Quintiliano (*Inst.*, IV.3), por traer ejemplos preeminentes. No así la burla descarnada.

El problema fundamental para construir la teoría del diálogo residía en dos cuestiones principales: el decoro y la imitación. A ambos está dedicado el primer y más extenso tratado sobre el diálogo del siglo XVI, el *De dialogo liber* (1562) de Carlo Sigonio.[5] El libro propone una división del género según los modelos clásicos de Luciano, Platón y Cicerón; aunque en realidad sólo toma a los dos últimos como fuente para establecer la perfecta forma del diálogo (*excellens forma dialogi*).[6] Sigonio llegará a dicha forma atendiendo a tres principios esenciales, a tres conceptos relacionados con la *imitatio*: las personas que se imitan, el medio a través del cual se imita y los tres modos posibles de imitar. Con respecto a qué es imitado, la respuesta es clara: el razonamiento.

El modelo lucianesco acaba siendo excluido de la teoría. De hecho, su condena aparece en las primeras páginas, al definir la especie por su carácter híbrido, y no por la ausencia de *imitatio*. Mientras que Sigonio recomienda, ya que se trata de representar razonamientos, que las personas sean modelos para la disputa, eruditos embebidos en las artes de la dialéctica y la retórica; Luciano comete el despropósito de dar esa capacidad a los muertos, a los dioses e incluso a las meretrices. Esta licencia, aunque su fin sea despertar la risa en el público o en el lector, ataca directamente al decoro de lo que se pretende mostrar: una disputa dialéctica que alcance una serie de conclusiones, un grado de verdad. Sigonio resume de la siguiente manera el contenido del

[5] Del mismo modo lo ven WEINBERG, Bernard, *A History of Literary Criticism in the Italian Renaissance*, Chicago, The University of Chicago Press, 1963, vol. I, 484) y GIRARDI, Raffaele, «*Elegans imitatio et erudita*: Sigonio e la teoria del dialogo», *Giornale Storico della Letteratura Italiana* CLXII, 1986, pp. 321-354..

[6] SIGONIO, Carlo, *De dialogo liber*, c.12^{r}.

fragmento de *Doble acusación* anteriormente citado: «ab eo de caelo devocatum atque in societate imperitae multitudinis introductum, tragica illa persona spoliatum, comicam aliam et satyricam sibi ab eam impositam accepise»,[7] porque su concepción del molde dialógico es científica y elevada —trágica, tomando el término en un sentido laxo—: desde la mayéutica socrática, pasando por la elegancia de Cicerón, hasta el modelo agustino, lo que se pretende en el diálogo es deshacer el error, llegar mediante la retórica y la dialéctica —armas y valores de la «civiltà» renacentista—, y a través de un medio literario-imitativo, a la verdad, incluso a una verdad de la que se parte, o a una aproximación a la misma.

En cuanto al medio, Sigonio entiende que debe ser la prosa. Su lectura se apoya en la mención de un fragmento del perdido *De poetae* aristotélico, tomado de los *Deipnosophistae* (505 c-d) de Ateneo. Allí se afirma que los *Mimos* de Sofrón no estaban en verso, y que los diálogos pertenecen al conjunto de obras imitativas. Por lo que respecta a los modos, Sigonio seguirá al pie de la letra, como la práctica totalidad de los teóricos sobre el diálogo, la clasificación de las *Vitae* (III, 50) de Diógenes Laercio. En ellas, los lectores cuatrocentistas y quinientistas habían hallado una división tripartita del diálogo en dramático, narrativo y mixto: a falta de otras autoridades clásicas sobre el arte del diálogo, y a falta de referencias aristotélicas, el lugar de Diogenes Laercio tuvo una fortuna insospechada. Permitía, además, pensar el diálogo con categorías que eran familiares, porque aparecían en textos platónicos y aristotélicos.

El libro de Sigonio, en fin, es una obra fundamental dentro de las poéticas renacentistas por su claridad expositiva, por su disposición y distribución, y por la fuerza y asentamiento de sus argumentos. A pesar de ello no se trata de una obra inocente, ni exclusivamente «científica» u obsesionada con el clasicismo, con el sueño humanista que se comenzaba a disipar. Las tesis de Sigonio son interesantes también por aquello que no dicen. Su ataque al modelo lucianesco, que es el único que él vincula directamente con la comedia es, por emplear un concepto moderno, «formal». Sospechosamente formal. Debe atenderse al peso específico de Trento en sus afirmaciones, y a la codificación implícita del diálogo lucianesco: vehículo peligroso de ideas heterodoxas, cauce literario para el escepticismo y forma espuria asentada en modelos menores de la antigüedad clásica.[8]

---

[7] *Ibidem*, c. 12^{v}.

[8] En este sentido apuntan, por dar dos ejemplos recientes, los trabajos de Virginia Cox (*The Renaissance Dialogue. Literary Dialogue in Its Social and Political Contexts. Castiglione to Galileo*, Cambridge, CUP, 1992) y Anne Godard (*Le dialogue à la Renaissance*, Paris, PUF, 2001, en especial, pp. 65-80). Sobre la imitación de los modelos menores, es muy recomendable: DELLANEVA, JoAnn, «Reflecting Lesser Lights: The Imitation of Minor Writers in the Renaissance», en *Renaissance Quarterly* XLII:3, 1989, pp. 449-479.

Las nuevas consideraciones sobre el género vendrían de una interpretación divergente de la *Poética*. Es el caso de su primera traducción y comentario en vulgar: la *Poetica d'Aristotele uulgarizatta et sposta* (1570), de Castelvetro. En ella se sostiene que en la lectura del famoso pasaje en que se dirime si es posible una imitación en prosa, debe entenderse que la epopeya imita con versos humildes o con versos elevados. De este modo, las cuestiones implicadas se resumen ahora en dos: ¿pueden asimilarse a la epopeya los *Mimos* de Sofrón y Jenarco? y ¿cabe comprender dentro de esta categoría todas las composiciones en verso sin prestar atención al tipo de verso empleado o a su combinación con la prosa? La respuesta a la primera pregunta es evidente, la existencia de la epopeya en prosa es imposible, como también lo afirma la producción poética que llega hasta él. Esta negación del género no supone una consecuente negación de su calidad imitativa, simplemente no pueden ser identificados con la épica «cioè, sotto, quella spezie que usa lo stormento solo di parole». De hecho, su lectura del fragmento del *De poetae* citado por Ateneo lo lleva a la conclusión de que el Estagirita negó en realidad la pertenencia de tales obras a la epopeya.[9] Tal juicio de singularidad poética es asimilable al *Asinus aureus* de Apuleyo, al *De consolatione* de Boecio, al *De nuptis Mercurii et Philologiae* de Marciano Capella y a la *Arcadia* de Sannazaro, dado que todas ellas mezclan continuamente prosa y verso.[10]

Tras desmarcarse de Sigonio[11] con respecto al medio de imitación del diálogo, Castelvetro atiende a los modos fijados por Diógenes Laercio y los censura por las implicaciones que tienen en la conceptualización del diálogo. Sus razones son varias: la primera es que carecen de un argumento «popolesco», puesto que para Castelvetro estaban destinados al público teatral, compuesto por el «commune popolo e la moltitudine rozza». Este juicio forma parte de la concepción fundamental de la poética castelvetriana[12] con la orientación de la poesía a un público masivo, carente de formación y poco imaginativo. La segunda razón, en contacto con la anterior, es que existe,

---

[9] CASTELVETRO, Lodovico, *Poetica d'Aristotele uulgarizzata et sposta*, Viena, Gaspar Stainhofer, 1570 (Edición facsímil en München: Wilhelm Fink, 1967), p. 32.

[10] Es interesante tener en cuenta cómo las nuevas formas poéticas se sitúan en marcos híbridos para legitimarse y en las «casillas» vacías de las distintas sistematizaciones poéticas. Un ejemplo que toma como autoridad a Luciano es Bonciani, en la *Lezioni sopra il comporre delle novelle* (1574) afirma: «Onde, poiché dall'autorità di Luciano con la sua medesima autorità ci siamo diliberati, noi sicuramente affermeremo quello que prima fu determinato: il modo narrativo misto esse quello nel quale il novelatore debba fare la sua imitazione», en WEINBERG, *Trattati di poetica e retorica del Cinquecento*, Bari, Laterza, 1970, vol. III, 142. Para la traducción castellana y un estudio ejemplar de texto, véase VEGA RAMOS, María José, *La teoría de la 'novella' en el siglo XVI. La poética neoristotélica ante el 'Decameron'*, Salamanca, Johannes Cromberger, 1993.

[11] SIGONIO, Carlo, *op. cit.*, c. 14r

[12] WEINBERG, *Estudios de poética clasicista*, edición, selección y textos de Javier García Rodríguez, Barcelona, Arco/Libros, 2003 [1952], pp. 177-210.

para Castelvetro, un vínculo entre la prosa y los escritos que tratan de materias verdaderas, mientras que el verso es el distintivo formal de las obras de imitación. La tercera es que la prosa hace impracticable, por ridículo y carente de verosimilitud, el «montare in palco»: la finalidad que Castelvetro asocia a cualquier modelo dialógico. Por último, el problema con respecto al tipo mixto del diálogo se hace también evidente: si el objetivo del poeta es la verosimilitud, de la cual procede el deleite, parece contradictorio anteponer a la parte representable del diálogo una introducción en la que el autor intervenga en primera persona, haciendo parecer lo que sigue producto de la invención, y por tanto no verdadero.

Las teorías y la reconstrucción, o deconstrucción, del lugar del diálogo en el sistema neoaristotélico de especies, será fundamental en las indagaciones sucesivas sobre el género, con un cambio en el objeto de las especulaciones y las elaboraciones teóricas a partir de Castelvetro: en adelante, se tratará de distinguir entre conversación dialógica y conversación teatral, de suerte que defender la prosa en este contexto implicará una reivindicación nítida del poder cognoscitivo de la poesía. Paso a resumir las tesis axiales de los cuatro tratados en este sentido.

Sperone Speroni escribe en 1574 la *Apologia dei dialogi*, concebida no como una obra sistemática, sino como una defensa de su propia escritura, quizá por ello, y a diferencia de Sigonio, carece de una estructura definida. Se presenta como una epístola que no respeta los preceptos de la retórica clásica para no devenir tratado; y además, incluye un diálogo con su inquisidor. Se trata de un tipo particular en las poéticas renacentistas: una defensa de la poesía, género que hallará su cima en Sidney a finales del siglo. Se ha visto en su desestructuración[13] una suerte de poliorcética retórica que permite diversificar los puntos de defensa y de ataque, lo cual, para Speroni, la convierte en una argumentación mucho más fuerte que una defensa lineal, todo lo contrario de nuevo a la disposición sistemática, lógica incluso, de Sigonio. La situación de ambos es, también, diametralmente opuesta: con un juicio pendiente ante la Inquisición por sus diálogos de juventud y la voluntad manifiesta de reimprimirlos en la Roma de la década de los setenta, la *Apologia* speroniana se muestra como texto clave para conocer las críticas y objeciones de Trento a este tipo de obras.

En bastantes lugares de la primera parte, Speroni relaciona sus diálogos juveniles con la comedia.[14] De este vínculo merecen, al menos, recordarse tres aspectos directamente relacionados: en primer lugar, sus diálogos se conciben como divertimentos, como un «giardin dilettevole» y no como obras serias que buscan un estatuto de ver-

[13] SNYDER, Jon R., *Writing the Scene of Speaking: Theories of the Dialogue in the Late Renaissance*, Stanford, Stanford University Press, 1989, pp. 92-93.

[14] SPERONI, Sperone, «Apologia dei dialogi», en *Trattatisti del Cinquecento. I*, al cuidado de Mario Pozzi, Milán-Nápoles, Riccardo Ricciardi, 1978, pp. 684-5, 692, 694-9, 702-3, 704-5, 706-7, 710-11, 721.

dad; en segundo lugar, los diálogos ponen en perspectiva y matizan las ideas de que se ocupan al dar voz a varios personajes, por tanto, no se puede establecer una relación directa entre sus declaraciones y las ideas del autor; y en tercer lugar, la comedia —y los diálogos compuestos por él— carecen de materia honesta, al contrario de los modelos de Jenofonte y Cicerón, donde hay un vínculo con la épica por la imitación de personas reales y de posición elevada.[15] A partir de estas afirmaciones, es interesante la consideración del diálogo socrático como fuente de aburrimiento, como paritorio de ideas, que pueden ser desarrolladas desde una perspectiva seria o cómica: «quanto ho detto Socrate, tutto è ritratto e imitato comicamente e tragicamente da buon dialogo».[16] Esta afirmación elimina la carga científica del diálogo en virtud de dos constantes: la imitativa, convirtiéndolo en una imitación del razonamiento y, más en concreto, de la opinión; y la retórica, que consiste en una defensa de la sofística, del juego retórico y antiescolástico que encierra la especie.[17]

Ahora bien, en la segunda parte de su *Apologia*, matiza sus opiniones reestableciendo el contraste entre diálogo y comedia. Niega que sus diálogos sean comedias, y afirma que el mismo hecho de llamar comedia al diálogo es negar justicia a Platón.[18] Asocia sus diálogos de juventud al modo de imitación dramático en Luciano, en Platón y en Plutarco[19] y establece su lugar en un punto intermedio entre los «odiosos» diálogos lucianeos y los platónicos. Speroni, por tanto, entiende el género como escritura en prosa, de manera que la imitación que comparte con la comedia, ya que no el cultivo en verso, es «cosa comica, e poesia senza verso, e dunque giuocco, e diletto, e diletto ozioso».

Tasso, por su parte, en su *Discorso dell'Arte del Dialogo* (1585), niega la posibilidad de que un género en prosa como el diálogo sea representable, lo cual no impide su lectura en alta voz, puesto que lo que se imita es el razonamiento, no la acción.[20] Considerar irrepresentable un texto en prosa es ya moneda frecuente en la poética italiana de la época, aparece en Castelvetro y, por dar otro ejemplo ilustre, en el *De re*

---

[15] *Ibidem*, p. 697.

[16] *Ibidem*, p. 704.

[17] Estas posiciones aparecen, además de en la *Apologia*, más sistematizadas en el *Dialogo della retorica* y en dos tratados: el *Contro Socrate* y la *Difesa dei sofisti*. Para un resumen de los contenidos de las obras y las implicaciones en el pensamiento retórico y en la ideología de Speroni, véase GIRARDI, Raffaele, «Ercole e il granchio: figure della "sofistica" speroniana», *Giornale Storico della Letteratura Italiana* CLXVII, 1990, pp. 396-411.

[18] FORNO, Carla, Il «libro animatto»: Teoria e scrittura del dialogo nel Cinquecento, Torino, Tirrenia Stampatori, 1992, p. 46.

[19] SPERONI, Sperone, o*p. cit.*, p. 697.

[20] TASSO, Torquato, «Appendice: Discorso dell'Arte del Dialogo», en *Prose*, al cuidado de Ettore Mazzali, Milán-Nápoles, Riccardo Ricciardi, 1959, p. 336.

comica ex Aristotelis doctrina (1579), de Antonio Riccoboni.[21] Esto no hace más que acomodar al diálogo en el concepto de *imitatio* y potenciarlo en un sentido literario. La oposición entre Tasso y Castelvetro es directa: mientras que el primero niega su representación, el segundo, entendiendo que se trata de una composición en verso, afirma sin dudar que «non sono meno rappresentativi che sia la tragedia, & la comedia».[22] Entre ellos hay otros dos factores en oposición. El más superficial y funcional es la consideración del público: mientras que Tasso no duda en afirmar que «il dialogo sia imitazione di ragionamento scritto in prosa senza rappresentazione, per giovamento de gli uomini civili e speculativi», añadiendo que no «conviene ancora il verso como hanno detto, ma la prosa, percioché la prosa è parlar conveniente allo speculativo, ed all'uomo civile, il qual ragioni degli uffici e delle virtù»;[23] Castelvetro tiene en mente, como ya hemos visto, un público amplio, carente de instrucción e imaginación, que sólo busca el deleite. El segundo factor tiene un efecto más profundo en las poéticas del Renacimiento y en las posiciones de ambos con respecto a ellas: Castelvetro apoya sus opiniones en una clara asociación del verso con la ficcionalidad poética, mientras que entiende que la prosa es «non meno fermo argomento a dimostrare che il soggeto a lei sottoposto sia verità, e non cosa imaginata»,[24] volviendo —de nuevo— ridícula su representación; mientras que Tasso, que no depende de la lectura castelvetriana del pasaje de la *Poética*, apoya sus afirmaciones en principios retóricos en dos sentidos: el primero es el de la inadecuación del verso para acoger los silogismos, inducciones y entimemas del razonamiento dialógico y el segundo consiste en la perfecta asunción de la idea del diálogo de uno de sus maestros, Carlo Sigonio, que lo considera como un género compuesto por tres artes: la poesía, la dialéctica y la retórica.[25]

---

[21] «in soluta enim oratione non convenit vocem extollere, nisi quantum necesse sit ut alter alterum audiat; alioquin aut surdi aut stulti existimarentur. At in versu indecorum non est extollere ita vocem ut a spectatoribus audictur», en WEINBERG, *Trattati di poetica e retorica del Cinquecento*, Bari, Laterza, 1970, 4 vol. III, p. 262.

[22] CASTELVETRO, Lodovico, *op. cit.*, f.11^{r}.

[23] TASSO, Torquato, *op. cit.*, p. 336.

[24] CASTELVETRO, Lodovico, *op. cit.*, f.11^{r}.

[25] Sobre las relaciones entre poesía y retórica es clásico el trabajo de KINNEY, Arthur F., «Rethoric as Poetic: Humanist Fiction in the Renaissance», *English Literary History* XLIII, 4, 1976, pp. 413-443. Para una bibliografía más amplia me permito la libertad de remitir a la comunicación de Xavier Tubau en este mismo volumen, añadiendo, con respecto al diálogo y a la retórica, los trabajos de GIRARDI, Raffaele, *La società del dialogo: retorica e ideologia nella letteratura conviviale del Cinquecento*, Bari, Adriatica Editrice, 1989 y MARTÍNEZ TORREJÓN, José M., *Diálogo y retórica en el Renacimiento español. El Escholástico de Cristobal de Villalón*, Kassel, Reichenberger, 1995; y para la relación con el diálogo y la dialéctica PIGNATTI, Franco, «I *Dialoghi*, tra dialettica e poesia», en Venturi, Ganni (ed.), *Torquato Tasso e la cultura estense*, Ferrara, Olschki, 1999, I, pp. 263-291.

En el caso de España, y si atendemos a la bibliografía secundaria sobre el tema, parece que las disputas sobre la adscripción genérica del diálogo quedaron fuera de nuestras disquisiciones teóricas. El único tratado sistemático sobre el género aparece en el tercer libro del *Arte de Retórica* (1578) de Rodrigo de Espinosa, que no es más que una adaptación del texto de Sigonio,[26] aunque sin su trasfondo polémico.

Hemos visto, por tanto, de una manera sucinta los cinco textos esenciales sobre la teoría del diálogo en el siglo XVI italiano y español. Me gustaría poner fin a esta comunicación confiando en que los materiales hayan sido útiles en un Congreso que se subtitula «nuevas líneas de investigación»; creo necesario un trabajo más profundo sobre las diferencias entre diálogo y comedia en las poéticas quinientistas, puesto que la sistematización del problema teórico ayudará en gran medida, y gracias a las implicaciones filológicas, religiosas, políticas, artísticas e ideológicas que posee, a ponderar la interpretación de toda una época.

Bibliografía

CASTELVETRO, Lodovico, *Poetica d'Aristotele uulgarizzata et sposta*, Viena, Gaspar Stainhofer, 1570 (Edición facsímil en München, Wilhelm Fink, 1967).

EGIDO, Aurora, «Las fronteras de la poesía en prosa», *Fronteras de la poesía en el Barroco*, Barcelona, Crítica, 1990, pp. 85-114 (publicado originalmente, y bajo el mismo título en *Edad de Oro*, 3, 1984, pp. 67-95.

FERRERAS, Jacqueline, *Los diálogos humanísticos del siglo XVI en lengua castellana*, Murcia, Universidad de Murcia, 2003.

FORNO, Carla, *Il «libro animatto», Teoria e scrittura del dialogo nel Cinquecento*, Torino, Tirrenia Stampatori, 1992.

GILMAN, Donald, «The Reconstruction of a Genre: Carolus Sigonius and the Theorization of Renaissance Dialogue», en A. Dalzell, Ch. Fantazzi y R. J. Schoeck (eds.), *Acta Conventus Neo-Latini Torontoniensis. s.*, Binghamton & New York, Medieval & Renaissance Texts & Studies, 1991, pp. 345-355.

——, «Theories of Dialogue», en Winn, Colette H. (ed.), *The Dialogue in Early Modern France, 1547-1630. Art and Argument*, Washington, D.C., The Catholic University of America Press, 1993, pp. 7-76.

GIRARDI, Raffaele, «*Elegans imitatio et erudita*: Sigonio e la teoria del dialogo», *Giornale Storico della Letteratura Italiana* CLXII, 1986, pp. 321-354.

——, *La società del dialogo: retorica e ideologia nella letteratura conviviale del Cinquecento*, Bari, Adriatica Editrice, 1989.

[26] FERRERAS, Jacqueline, *Los diálogos humanísticos del siglo XVI en lengua castellana*, Murcia, Universidad de Murcia, 2003, pp. 55-60.

——, «Ercole e il granchio: figure della “sofistica” speroniana», en *Giornale Storico della Letteratura Italiana*, CLXVII, 1990, pp. 396-411.

GÓMEZ, Jesús, *El diálogo renacentista*, Madrid, Ediciones del Laberinto, 2000.

HATHAWAY, B., *The Age of Criticism*, Ithaca, N.Y, Cornell U. P., 1962, pp. 87-117.

JONES-DAVIES, M. T. (ed.), *Le dialogue au temps de la Renaissance*, Paris, Jean Touzot Libraire, 1984.

KINNEY, Arthur F., «Rethoric as Poetic: Humanist Fiction in the Renaissance», en *English Literary History*, XLIII, 4, 1976, pp. 413-443.

LUCIANO, *Obras*, introducción general de J. Alsina, varios traductores, Madrid, Gredos, 1981 y ss., 4 volúmenes.

MARSH, David, *The Quattrocento Dialogue: Classical Tradition and Humanist Innovation*, Cambridge, MA, Harvard University Press, 1980.

MARTÍNEZ TORREJÓN, José M., *Diálogo y retórica en el Renacimiento español. El Escholástico de Cristobal de Villalón*, Kassel, Reichenberger, 1995.

PIGNATTI, Franco, «I *Dialoghi*, tra dialettica e poesia», en VENTURI, Ganni (ed.), *Torquato Tasso e la cultura estense*, Ferrara, Olschki, 1999, I, pp. 263-291.

SÁNCHEZ LAÍLLA, Luis, «“Dice Aristóteles”: La reescritura de la *Poética* en los Siglos de Oro», en *Criticón*, LXXIX, 2000, pp. 9-36.

SCHWARTZ, Lía, «El diálogo en la cultura áurea: de los textos al género», en *Ínsula*, 542, 1992, pp. 1-2 y 27-28.

SIGONIO, Carlo, *De dialogo liber* (1562) - *Del dialogo*, Ed. de Franco Pignatti y prefacio de Giorgio Patrizi, Roma, Bulzoni, 1993.

SNYDER, Jon R., *Writing the Scene of Speaking: Theories of the Dialogue in the Late Renaissance*, Stanford, Stanford University Press, 1989.

SPERONI, Sperone, «Apologia dei dialogi», en *Trattatisti del Cinquecento. I*, al cuidado de Mario Pozzi, Milán-Nápoles, Riccardo Ricciardi, 1978, pp. 683-723.

SPINGARN, Joel Elias, *A History of Literary Criticism in the Renaissance* (1899, 1908[2]), Westport, Connecticut, Greenwood Press Publishers, 1976.

TASSO, Torquato, «Appendice: Discorso dell’Arte del Dialogo», en *Prose*, al cuidado de Ettore Mazzali, Milán-Nápoles, Riccardo Ricciardi, 1959, pp. 331-349.

VEGA RAMOS, María José, *La teoría de la ‘novella’ en el siglo XVI. La poética neoaristotélica ante el ‘Decameron’*, Salamanca, Johannes Cromberger, 1993.

——, *La formación de la teoría de la comedia. Francesco Robortello*, Extremadura, Universidad de Extremadura, 1997.

WEINBERG, Bernard, *A History of Literary Criticism in the Italian Renaissance*, Chicago, The University of Chicago Press, 1963, 2 vols.

——, *Trattati di poetica e retorica del Cinquecento*, Bari, Laterza, 1970 y ss., 4 vols.

——, *Estudios de poética clasicista*, edición, selección y textos de Javier García Rodríguez, Barcelona, Arco/Libros, 2003.

LA «DEFINICIÓN DE AMOR» SEGÚN LÓPEZ MALDONADO

ANA MARÍA MALDONADO CUNS
UNIVERSIDAD DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

1. *El escritor*

En este Primer Congreso de ALEPH pretendo acercar la figura de un «escritor olvidado»: López Maldonado, autor vinculado a Valencia y que sirve de ejemplo del Renacimiento tardío, puesto que lee a los clásicos, a los italianos y a sus contemporáneos y los reinterpreta, les da su visión personal. El poema «Difinición de amor» ejemplifica esta actitud, como se mostrará en breves líneas.

López Maldonado fue un escritor muy conocido en su época, mediados del XVI y principios del XVII, y por distintos autores, entre ellos, Pedro de Padilla o Luis Gálvez de Montalvo, con ellos mantiene una amistad que se refleja en el intercambio de poesías. Destaca la amistad que tuvo con Cervantes, que incluso lo nombra en su obra capital: *El Quijote*, en el momento en que cura y barbero realizan el escrutinio de la biblioteca de don Quijote para decidir qué libros se queman. Sobre el *Cancionero*, obra de López Maldonado que había aparecido en 1586,[1] indica el cura que

> También el autor de ese libro […] es grande amigo mío, y sus versos en su boca ad— miran a quien los oye; y tal es la suavidad de la voz con que los canta, que encanta. Algo largo es en las églogas; pero nunca lo bueno fue mucho: guárdese con los es— cogidos.

La llegada de Maldonado a Valencia debió de suceder en 1591 cuando acompañaría a su señora doña Tomasa de Borja y Enríquez, pariente de los duques de Gandía por línea paterna (era nieta de Francisco de Borja, IV duque de Gandía). No cabe duda sobre este desplazamiento, porque años antes se tienen noticias de él en Madrid, por ejemplo, con la publicación en 1586 del *Cancionero* por el impresor Guillermo Droy. La vinculación literaria a tierras valencianas se produce por su participación en la Academia de los Nocturnos. Dicha academia[2] se celebró en tres períodos: entre el cua-

[1] Se cita por la edición de Luis Andrés Murillo. Cervantes parece insistir en la relación de amistad existente entre él mismo, Gálvez de Montalvo, Pedro de Padilla y López Maldonado, ya que en ese escrutinio aparecen juntas *El Pastor de Fílida*, *Tesoro de varias poesías*, el *Cancionero* y *La Galatea*, obras de los autores anteriores.

[2] Para la obtención de datos sobre esta Academia se han manejado Ferri Coll, Canet *et alii*, Salvá y Martí Grajales.

tro de octubre de 1591 y mayo de 1592, desde octubre de 1592 hasta marzo de 1593 y el último, desde octubre de 1593 hasta el trece de abril de 1594. Las sesiones se celebraban los miércoles por la noche en la casa[3] de su presidente Bernardo Catalán de Valeriola, aunque hubo alguna ocasión en que se celebraron en la de Gaspar Mercader.

El manuscrito[4] que contiene todo lo referente a esta «asociación literaria» se conserva actualmente en la Biblioteca Nacional de Madrid con la signatura Res. 32-34. Mss.micro/14963. Cuando pertenecía a Pedro Salvá (1869), éste dio noticias del ejemplar:

> Existe en mi Biblioteca un precioso manuscrito que contiene instituciones, actas y composiciones leídas en las ochenta y ocho sesiones que celebró la Academia de los Nocturnos de Valencia; es el original dividido en tres tomos en fol., encuadernados en un volumen, que consta de 684 fojas útiles y 12 blancas; y comprende 805 composiciones en verso y 85 en prosa.

Los miembros de esta Academia fueron Bernardo Catalán de Valeriola, presidente de la misma, Francisco Tárrega, Francisco Desplugues, Miguel Beneyto, Gaspar Aguilar, Francisco Pacheco,[5] Hernando Pretel, Maximiliano Cerdán, Fabián de Cucalón, Gaspar de Villalón, el doctor Jerónimo de Virués, Juan de Fenollet, Jayme Orts, Manuel Ledesma, el licenciado Gaspar Escolano, Evaristo Mont, Antonio Joan Andreu, Gregorio Ferer, Gaspar Mercader, Francisco de Villlanova, Guillén de Castro, Francisco de Castro, Guillén Ramón Catalán, Tomás de Villanueva, Pelegrín Catalán, Joan Pallas, Gaspar Gracián, Matías Fajardo, el capitán Andrés Rey de Artienda, Tomás Cerdán de Tallada, Jayme de Aguilar, Carlos Boyl, Vicente Giner, Gerónimo de Mora, Lois Ferrer, Joan Andrés Nuñes, Joan Joseph Martí, Pedro Frígola, Hernando de Balda, Estacio Gironella, Lorenço de Valençuela, el licenciado Bartolomé Sebastián y López Maldonado. Todos tenían obligación de utilizar su nombre poético, como reflejan los estatutos de la organización: «Ordenamos que todos los Académicos

[3] En el palacio de Bernardo Catalán, que actualmente se conserva en la Placeta de Nules de Valencia y que fue sede de la Sociedad Económica de Amigos del País.

[4] Del periplo sufrido por el manuscrito da cuenta Ferri Coll (*La poesía de la Academia de los Nocturnos*, Alicante, Universidad de Alicante, 2001, p. 66): «Perteneció al Presidente en un principio, desapareció más tarde, y finalmente apareció en manos del padre Felipe Seguer, de quien pasó al padre Pascual García. Años después lo poseyó don Pedro Luis Sánchez hasta que fue a parar a la biblioteca de Mayans, de donde lo consiguió Pedro Salvá. Tras la muerte de éste, Ricardo de Heredia compró su biblioteca, que contaba entre sus volúmenes con el manuscrito. Al cabo de este itinerario, el Estado español lo adquirió por 5000 francos».

[5] Posiblemente la participación en esta Academia hizo que Pacheco a su llegada a Sevilla quisiese hacer algo similar y reuniese a literatos y gente de la cultura andaluza, y se formase la denominada «escuela poética sevillana» con Fernando de Herrera a la cabeza.

ayan de tomar el nombre conforme al de la academia» (f. 1r del manuscrito original). López Maldonado, bajo el nombre de Sincero, participa en la Academia desde el 11 de marzo de 1592 hasta el 25 de noviembre del mismo año.

2. *Difinición de amor*

El poema, objeto de análisis de esta comunicación, lo lee López Maldonado en la Academia en la sesión vigésimo novena, el día 15 de abril de 1592. En el folio 200r, lugar donde aparecen todas las composiciones que deben presentarse ese día, pone al lado de Sincero «39 tercetos a una difinición de amor», que es la composición que le correspondería, pero otra mano ha corregido —y correctamente— «tercetos» por «quartetos». No es la primera vez que se tiene constancia de esta composición, puesto que en su *Cancionero*[6] (ff.1r-8v) ya aparecía como primer poema, aunque con alteración en el orden de algunas estrofas.

La «Difinición de amor», escrita en coplas castellanas, treinta y nueve cuartetos, sintetiza distintas concepciones de amor, que López Maldonado plasma y que contienen huellas de distintos autores clásicos,[7] italianos y españoles. A partir de todas las ideas que extrae, el autor castellano teoriza sobre este sentimiento.

El título merece especial atención, el epígrafe «Difinición de amor» aparece en otros autores, así en *Farsa o cuasi comedia… En la cual se introducen cuatro personas; conviene a saber, dos pastores e un soldado e una pastora*,[8] obra de Lucas Fernández que fue escrita y representada en 1497. La definición comienza con «Es amor tranfformacion / del que ama en lo amado». En el Cartapacio de Francisco Morán de la Estrella,[9] recopilación poética y prosística realizada por el universitario salmantino Morán hacia 1582, se encuentran con el mismo título una composición escrita en latín: Amoris diffo,[10] un soneto de don Diego de Mendoza cuyo primer verso es «Amor,

---

[6] Actualmente existe una edición facsimilar de esta obra realizada por la Editorial Luz y Vida en 1932. Para el estudio de López Maldonado resulta de gran importancia el estudio de Baig Baños (*Ilustraciones al «Cancionero de López Maldonado»*, Madrid, Imprenta Góngora, 1933).

[7] A los que Maldonado profesa admiración citando a Catulo, Ovidio, Platón, Aristóteles, Lucano, Virgilio y Homero. *Cf.* «Prólogo» de su *Cancionero.*

[8] Se halla esta pieza junto a seis más en *Farsas y églogas y estilo pastorial y castellano* (*cf.* FERNÁNDEZ, Lucas, *Farsas y églogas* (Ed. facsímil), Madrid, Arco Libros, 1990).

[9] *Cf.* DIFRANCO, Ralph, *et alii*, *Cartapacio de Francisco Morán de la Estrella*, Madrid, Patrimonio Nacional, 1989. El manuscrito se conserva en la Biblioteca del Palacio Real de Madrid y está catalogado como manuscrito 531.

[10] «Nil amor est aliud nisi turpis et aegra voluptas. / Nil nisi dulçe malun, nil nisi triste vonum. / Diminuit famam, fatis melioribus obstat, / exiguio magnas tempore perdit opes», *cf.* DIFRANCO *et alii*, *op. cit.*, p. 43.

laço en la arena solapado»[11] y otro soneto atribuido a Silvestre, que comienza con «Es una cosa amor, señora mía»[12]. Es una constante temática que se defina el amor como un producto de contrariedades y, para ello, Silvestre ha utilizado numerosos oxímoros como «triste alegría y dulçe pena» o «ynjusta justiçia», «sabroso (…) mal», etc.

López Maldonado —Sincero— define el amor utilizando los tópicos que había leído en las obras de otros autores, y no niega este hecho, sino que, como hombre del Renacimiento que es, muestra su deuda con ellos. En los dos primeros cuartetos cita a Publio Ovidio Nasón: «según el Ovidio advierte» —indica— el amor «es una sabrosa muerte / y una vida con dolor», definición que se encuentra a modo de símil en el segundo libro del Ars amatoria:[13] «Placer escaso, más bien desengaños / se llevan los amantes. Que preparen / su ánimo para muchos sufrimientos. / Tantos como las liebres que en el Atos se nutren, / como abejas que liban en el Hibla, (…) / tantos como las conchas en la playa, / son los dolores que hay en el amor». Ese sentimiento amoroso es inestable, loco, creador de «un mundo al revés»[14] y contradictorio, tal y como había señalado también Ovidio en Amores (III, 11b, 33-36): «Luchan y mi ligero corazón / arrastran en contrarias direcciones / por un lado el amor, por otro el odio, / mas creo que el amor sale victorioso. / Odiaré, si es que puedo, y, si no, / amaré en contra de mi voluntad».[15]

---

[11] Se encuentra en el *Cartapacio* en el folio 9v y en DIFRANCO *et alii*, *op. cit.*, p. 27: «Amor, laço en la arena solapado, / ponçoña que entre miel está escondida, / serpiente en arboleda recojida, / hondura que perturva el ancho vado. / León junto al camino agazapado, / zentella que entre ropa está metida, / halago que a la muerte nos convida, / castillo que devajo está minado. / Zelada de enemigos tras de sierra, / falsario lamentar de crocodilo, / polilla de las almas en la tierra. / Candela fabricada sin pavilo, / carbunco que buscándole se ençierra, / ¿por qué no cortas de mi vida el hilo?».

[12] El soneto al que se alude se transcribe a continuación: «Es una cosa amor, señora mía, / de temor congojoso sienpre llena; / una triste alegría y dulçe pena, / un sabroso ocupar la fantasía./ Un mal que la afición engendra y cría, / que va enconando el cuerpo vena a vena; / una ynjusta justiçia, que condena / aquel que por rację́n se rige y guía. / Es una propia sombra derramada, / que causa en el amante aquel efecto / que suele en un espejo la figura. / Amor, en fin, señora, es una espada / que nos muestra su açero muy perfecto / quando da la herida más sin cura». (DIFRANCO *et alii*, *op. cit.*, p. 43)

[13] *Cf.* versos 515-521 de la obra del autor latino. Ovidio en el *Ars amatoria* (OVIDIO, *Amores. Arte de amar*, Ed. de Juan Antonio González Iglesias, Madrid, Cátedra, 2000, I, pp. 25 y ss.) afirma que está haciendo un tratado y que el contenido es fruto de su propia experiencia: «No voy yo a simular, Febo, que este tratado / es un don tuyo (…) La práctica es quien dicta esta obra mía: / a este experto poeta hacedle caso. / Voy a cantar sucesos verdaderos».

[14] Tópico de la literatura medieval que trata Curtius.

[15] Estos versos posiblemente tengan deuda con el epigrama 85 de Catulo: «Odi et amo. Quare id faciam, fortasse requiris? / nescio, sed fieri sentis et excrucior», *cf.* CATULO, *Poesías*, Ed. de Antonio Ramírez de Verger, Madrid, Alianza, 2003.

De León Hebreo (1465-1521), tratadista italiano que escribió *I Dialoghi d'amore*,[16] aparece la afirmación de que «amor es deseo / de sigura posesión». El tema de amor y deseo se aborda en el «Diálogo I» de esta obra y Maldonado con esa cita sintetiza la visión de Filón, que desea y quiere a Sofía y se lo dice: «El conocerte, Sofía, me produce amor y deseo».[17] La mujer le responde siempre con ambigüedad: «el deseo precede al amor y, una vez obtenida la cosa deseada, nace el amor y el deseo desaparece» y también «Es impropio aplicar la palabra *amar* a querer poseer una cosa, ya que lo que queremos decir es *desear*, porque el amor procede de la misma cosa amada, mientras que el deseo es el afán de tenerla o adquirirla».[18] Sofía tiene una visión más amplia del amor, con los argumentos que esgrime a lo largo del diálogo se observan elementos platónicos, neoplatónicos y cristianos, los cuales constituyen el denominado «platonismo renacentista». El recorrido de esta teorización de Hebreo sobre el amor abarca desde el amor humano al divino, desde lo sensible hasta lo intelectual, de igual modo que habían hecho otros tratadistas,[19] entre ellos, Marsilio Ficino en *De amore. Commentarium in Convivium Platonis* (1594).

Maldonado continúa por el lado negativo, contradictorio del amor y cita a Mario Equicola:[20] «amor es un mal / agradecido por bien». Introduce el autor español a continuación la idea del fuego interior, de la llama, del amor como «lenta calentura / que quema hasta el postrer hueso / y que al más maduro hueso / condena cualquier locura». Se observan aquí reminiscencias de muchos escritores, pero citaré a Ausias March, que en una de las estrofas de «Ja de amor tèbeu jamés no sia!»[21] reproduce lo dicho:

L'alt amador dolor punt no'l turmenta,
car la major, de mort, no l'es estrema;
tant ardement lo foch d'amor lo crema,
que tot l'és fret quant por tocar ne senta;
ix fora si, res de si no'l delita,
si donchs delit en l'altre no li porta;
sa voluntat envers si està morta,
en la gran cort fa la vida ermita.

---

[16] Aparición de la obra probablemente en 1535.

[17] Cf. LEÓN HEBREO (JUDÁ ABRAVANEL), *Diálogos de amor*, Trad. de David Romano, Madrid, Tecnos/Alianza, 2002, p. 43.

[18] *Idem.*

[19] Como las *Eneadas* de Plotino, *Gli Asolani* de Bembo (1505) o *Degli eroici furori* de Giordano Bruno. El pensamiento de todos estos autores y otros del Renacimiento se puede leer en el estudio de Tonelli (TONELLI, Luigi, *L'amore nella poesia e nel pensiero del Rinascimento*, Firenze, G.C. Sansoni, 1933).

[20] Escribió *Libro di natura d'amore* (1554).

[21] Cito por MARCH, Ausias, *Obra poética completa*, Ed. de Rafael Ferreres, vol.1, Madrid, Castalia, 1990, LXVII, pp. 353-55).

La misma idea la repite Ficino[22] en el Discurso séptimo, capítulo V, donde habla del contagio de amor a través de un «vapor espiritual» que es «claro, sutil, caliente y dulce» y que «porque es caliente, actúa con más vehemencia e impulsa y corrompe con más fuerza la sangre del más viejo y la convierte a su misma naturaleza». De igual forma en el capítulo XII (p. 218) indica que esa pasión amorosa que sufre el amante puede llevar a la locura:

Pero para que no enloquezcamos hablando mucho tiempo de esta locura, concluyamos brevemente. La inquietud ansiosa por la que son atormentados los amantes vulgares día y noche, es una especie de locura. Estos, mientras dura el amor, afligidos primero por el incendio de la bilis, después por la quemadura de la bilis negra se lanzan en el furor y en el fuego y, como ciegos, ignoran adónde se precipitan. Cuán pestilente es el falso amor tanto para los amados como para los amantes, lo demuestran Lisias tebano y Sócrates en el *Fedro* de Platón. Pues el hombre por este furor llega a convertirse en una bestia.

A continuación, López Maldonado da noticia de que hay «otras varias opiniones» que hablan del tema. No es excusado decir que la nómina de autores que se podrían citar aquí sería muy larga, ya que el asunto amoroso ha sido —y continúa siéndolo— tema muy recurrente en todas las etapas literarias. Como ejemplo de esos escritores que posiblemente influyeron en Maldonado, se destacan a Jorge Manrique, Boscán y Garcilaso. La elección de estos dos últimos creadores se debe a que el autor castellano manifiesta en el «Prólogo» a su obra capital: el *Cancionero* de 1586 que son «celebrados poetas».

Jorge Manrique en el poema «Es amor fuerça tan fuerte»[23] de las *Coplas* sigue el modelo de la definición con oraciones copulativas que crean la descripción del objeto, en este caso, del Amor y donde nuevamente se repiten ideas ya comentadas en líneas anteriores: «Es plazer en c'ay dolores, / dolor en c'ay alegría» o «Es un modo de locura / con las mudanças que haze: / una vez pone tristura, / otra vez causa holgura», son algunas de las caracterizaciones. Juan Boscán[24] pone al lector desde el punto de vista de cómo se siente el yo poético ante esa situación amorosa: «Manya deve ser de Amor, / porque dél no me desmande, / que al tiempo que estoy peor, / ningún mal çufro tan grande / que no escuse otro mayor. / La llaga del escarmiento / de los males

[22] *Cf.* FICINO, Marsilio, *De Amore. Comentario a «El Banquete» de Platón*, Ed. de Rocío de la Villa Ardura, Madrid, Tecnos, 1994, capítulo V, pp. 205-207.

[23] «Es amor fuerça tan fuerte / que fuerça toda razón; / una fuerça de tal suerte, / que todo seso convierte / en su fuerça y afición; / una porfía forçosa / que no se puede vencer, / cuya fuerça porfiosa / hazemos más poderosa / queriéndonos defender…», *cf.* MANRIQUE, Jorge, *Poesía completa*, Ed. de Sánchez Ferlosio, Madrid, Akal, 1983, pp. 75-76.

[24] Se ha manejado la edición de Carlos Clavería (BOSCÁN, Juan, *Obra completa*, Ed. de Carlos Clavería, Madrid, Cátedra, 1999).

que an venido / (…) Quiçá es enganyo de amor» (Libro IV, 7). Del mismo modo que Boscán, Garcilaso compone el soneto: «Siento el dolor menguarme poco a poco»,[25] donde el yo poético siente las consecuencias del amor: locura, desvarío y, de modo repetitivo, contradicciones.

A partir del cuarteto nueve,[26] el poeta castellano se atreve a dibujar «el amor por figuras», aunque primero por medio de una *captatio benevolentiae*, se excusa de hacerlo, porque reconoce que ya ha sido objeto de otras «opiniones tan altas».[27] No obstante, se disculpa de ello por medio de la alusión a un encargo: «ganando por obediente». Considero que se trata de una excusa para obtener la aceptación de los oyentes o los lectores, puesto que este poema no fue presentado por primera vez en la Academia de los Nocturnos, sino que en 1586 ya había formado parte del *Cancionero*.

El yo poético da autoridad a su propia visión sobre el sentimiento amoroso, porque lo define desde la experiencia vivida y pasada: «podré ser muy bien creýdo, / que no es mucho que'l herido / sepa el braço que le hyere». Utiliza para la descripción del amor la metáfora del mesón que tiene un «mesonero cosario» (la amada) y que engaña a todos los clientes: «son thesoro de duende / que se convierte en carbón». Los empleados del «mesón», es decir, las armas que utiliza el amor, son la «lisonja», que engaña al huésped del mesón (al hombre) y lo conquista mediante la mirada, tópico de la entrada del amor al cuerpo a través de los ojos. La «vanagloria» es otra de las figuras presentes en el mesón, se encarga de engañar al amante haciéndole creer que puede ser correspondido, así entra en juego la «esperanza», que será «baldía»[28] como recuerda el poeta. Otros elementos presentes en el amor son los celos, el desdén y el enojo, componentes negativos del amor. Una composición similar a esta segunda par-

---

[25] *Cf.* edición de Bienvenido Morros (GARCILASO DE LA VEGA, *Obra poética y textos en prosa*, Ed. de Bienvenido Morros, Barcelona, Crítica, 2001, p. 66): «Siento el dolor menguarme poco a poco, / no porque ser le sienta más sencillo, / mas fallece el sentir para sentillo, / después que de sentillo estoy tan loco; / ni en sello pienso que en locura toco, / antes voy tan ufano con oíllo, / que no dejaré el sello y el sufrillo, / que si dejo de sello el seso apoco. / Todo me empece: *el seso y la locura*; / prívame éste de sí por ser tan mío; / mátame estotra por ser yo tan suyo. / Parecerá a la gente desvarío / preciarme deste mal do me destruyo: / yo lo tengo por única ventura» (cursiva mía).

[26] Comenzaría la segunda parte de la composición si se atendiese a la división del poema. La primera parte se ocuparía de la presentación de distintas teorizaciones sobre el amor y la segúnda, a la suya propia.

[27] Una de las formas más corrientes de presentar el Amor era por medio de la figura del dios Cupido y éste como un niño. Así lo muestra Manuel Ledesma, *Recogimiento* en la Academia, en un soneto leído en la sesión decimosexta: «Es el amor un torpe niño ciego / más que sierpe de Lybia ponçoñoso, / arrojadiso al mal y al bien medroso…».

[28] «Le asigura esta alegría / a la ley de ganapierde»; con estos versos se explica que el amante cree que va a ganar el juego (el ganapierde, especie de juego de damas), ser correspondido, cuando en realidad ha perdido, no va a ser amado, sino engañado.

te del poema de López Maldonado se encuentra en el *Cartapacio de Morán de la Estrella*. Se trata de un soneto atribuido a Francisco de Figueroa, aunque López Suárez[29] lo señala en su edición como de dudosa atribución para el autor alcalaíno.

Amor, más ençendido que una brasa,
a sus queridos pajes, los Suspiros,
«a otro dueño —dijo—, podéis yros,
pues quieren ya en mi fausto poner tasa.
El mayordomo, Çelos, pues que pasa
más con afán que yo podré deçiros,
tome su espada y póngala en los tiros,
y bote luego fuera de mi casa.
A la Esperança despedir me pesa,
mas pues me sirve mal de mastresala,
busque de oy más cuchillo, pan y mesa.
¿De qué me sirve a mí mi fausto y gala,
si quando un interese se atraviesa
qualquier fregona me echa noramala?»

Varía el mesón por el gran señor, pero en ambos casos disponen de criados que destruyen al enamorado. En Figueroa los criados son los Suspiros, el mayordomo Çelos y la maestresala Esperança, esta última anima al amante, pero acabará haciéndole más daño y sufrimiento por haberle dado la opción a pensar que podía llegar a ser amado y comprobar que nada de esto ocurre.

En el poema de Sincero, los empleados del mesón acabarán por derrotar al enamorado, al «pasagero pobre y lleno de contienda»[30] como se indica en la penúltima estrofa. Con esa visión tan negativa del amor, Maldonado comienza el *Cancionero*, como se ha indicado en páginas anteriores, y acaba la obra con igual opinión, puesto que la última composición corresponde al soneto «¿Qué monstruo es éste?, ¡oh!, qué invisible fiera» y el amor es descrito de un modo muy duro.[31]

---

[29] *Cf*. FIGUEROA, Francisco De, *Poesía*, Ed. de Mercedes López Suárez, Madrid, Cátedra, 1989, p. 277.

[30] Oxímoron en «pobre y lleno» que sintetiza el mundo de contradicciones del proceso amoroso, el enamorado acaba «pobre» económica y psicológicamente, pero «lleno» de lucha y dolor interior.

[31] Se transcribe el soneto para que pueda observarse la dureza y el contundente ataque que realiza López Maldonado al amor: «¿Qué monstruo es éste?, ¡oh!, qué invisible fiera / que todos pintan como tierno infante / y es mayor mucho, y fuerte más que Athlante / aunque sostenga la inmortal Esphera. / ¿Qué ave es ésta, siempre tan ligera / que dexa el viento atrás en un instante? / ¿Qué dura roca, más que Diamante? / ¿Qué pecho tierno, más que blanda cera? / Esta es Amor, que de un mirar tan solo / se engendra y nace, y crece en un momento / tanto que ocupa, Cielo, Tierra, infierno. / Es el que tantos vence estando solo / duro al sobervio, y blando al pensamiento / que se le entrega, manso, humilde, y tierno».

3. *Conclusión*

Con el esbozo de las ideas fundamentales de este poema, se ha podido comprobar cómo López Maldonado ejemplifica el hacer de un escritor renacentista: toma las ideas anteriores a él, pero en este caso, no las «imita» en el concepto clásico de *imitatio*, sino que las renueva. Por lo tanto, en 1586 ya se estaría ante un poeta renacentista de finales de siglo, con una manera distinta de trabajar la poesía. Para esta composición, Maldonado plasma las ideas que se habían vertido sobre el amor en las obras clásicas y en los tratados italianos, y da su visión sobre el tema. Recurre a la metáfora del mesón para definir el amor, que muestra cruel con el enamorado, probablemente porque éste tiene que sufrir (como ocurría en la tradición del amor cortés) para alcanzar a la amada; mientras que no alcanza esa situación, el amante vive «sin vivir».

Bibliografía

BAIG BAÑOS, Aurelio, *Ilustraciones al «Cancionero de López Maldonado»*, Madrid, Imprenta Góngora, 1933.

BOSCÁN, Juan, *Obra completa*, Ed. de Carlos Clavería, Madrid, Cátedra, 1999.

CANET, José Luis, et alii, *Actas de la Academia de los Nocturnos*, 5 vols., Valencia, Alfons el Magnànim, 1988-2000.

CATULO, *Poesías*, Ed. de Antonio Ramírez de Verger, Madrid, Alianza, 2003.

CURTIUS, Robert, *Literatura europea y Edad Media latina*, 2 vols., México, Fondo de Cultura Económica, 1984.

DIFRANCO, Ralph, *et alii*, *Cartapacio de Francisco Morán de la Estrella*, Madrid, Patrimonio Nacional, 1989.

FERNÁNDEZ, Lucas, *Farsas y églogas* (Ed. facsímil), Madrid, Arco Libros, 1990.

FERRI COLL, José María, *La poesía de la Academia de los Nocturnos*, Alicante, Universidad de Alicante, 2001.

FICINO, Marsilio, *De Amore. Comentario a «El Banquete» de Platón*, Ed. de Rocío de la Villa Ardura, Madrid, Tecnos, 1994.

FIGUEROA, Francisco De, *Poesía*, Ed. de Mercedes López Suárez, Madrid, Cátedra, 1989.

GARCILASO DE LA VEGA, *Obra poética y textos en prosa*, Ed. de Bienvenido Morros, Barcelona, Crítica, 2001.

LEÓN HEBREO (JUDÁ ABRAVANEL), *Diálogos de amor*, Trad. de David Romano, Madrid, Tecnos/Alianza, 2002.

LÓPEZ MALDONADO, *Cancionero*, Madrid, Luz y Vida, 1932.

MANRIQUE, Jorge, *Poesía completa*, Ed. de Sánchez Ferlosio, Madrid, Akal, 1983.

MARCH, Ausias, *Obra poética completa*, Ed. de Rafael Ferreres, vol.1, Madrid, Castalia, 1990.

MARTÍ GRAJALES, Francisco, *Cancionero de la Academia de los Nocturnos de Valencia estractado de sus actas originales por D. Pedro Salvá*, Valencia, Imprenta de Francisco Vives Mora, 1905.

OVIDIO, *Amores. Arte de amar*, Ed. de Juan Antonio González Iglesias, Madrid, Cátedra, 2000.

PRIETO, Antonio, *La poesía española del siglo XVI*, vol. I, Madrid, Cátedra, 1991.

SALVÁ Y MALLÉN, Pedro, *Cancionero de la Academia de los Nocturnos de Valencia*, 2 vols., Valencia, Imprenta de Ferrer de Orga, 1869.

TONELLI, Luigi, *L'amore nella poesia e nel pensiero del Rinascimento*, Firenze, G.C. Sansoni, 1933.

EL PRIMER HUMANISMO ROMANCEADO: LA TRADUCCIÓN CASTELLANA DEL *DE VITA SOLITARIA* DE F. PETRARCA*

ANDRÉS NAVARRO LÁZARO
UNIVERSITAT DE VALÈNCIA

La obra *De vita solitaria* de Francesco Petrarca es un tratado de pensamiento, quizá ahora lo llamaríamos un ensayo de filosofía práctica, que defiende y ensalza las características de la vida solitaria, entendida, en principio, como vida apartada del mundo y dedicada a la contemplación, el estudio y la filosofía, esto es, al ideal que los clásicos llamaron *otium*. Pero Petrarca no se ciñe, por supuesto, a la noción de los autores clásicos latinos sobre la vida ociosa, del ocio con letras, sino que complementa su ideal de vida apartada con el acompañamiento de la paz espiritual que se revela también en el sentido cristiano: la renuncia a las vanidades, el trabajo de cultivar el propio espíritu que lleva a su vez al servicio de Dios. Petrarca, en los orígenes de la cultura humanista, supo amalgamar su necesidad de conocimiento del mundo antiguo con una religiosidad cristiana.

El tratado está dividido en dos libros y está dedicado al obispo Felipe de Cavallón, a cuya diócesis pertenecía Valclusa, el lugar elegido por Petrarca para su retiro de la corte aviñonesa, por tanto está dirigido a un eclesiástico de alto rango. La primera parte constituye una defensa argumentativa de los valores de la vida solitaria y apartada, frente a la vida ocupada de las ciudades. Para ello el autor recupera los juicios de sus autores antiguos más estimados —Cicerón, Séneca, Quintiliano— y de los autores de la patrología, sobre todo los admirados San Agustín y San Jerónimo. El segundo tratado está formado por una larga serie de *exempla*, esto es, de modelos vitales de hombres y mujeres del pasado que llevaron a efecto una vida en soledad y de renuncia de las vanidades del mundo: aquí Petrarca se complace en añadir a los ejemplos de personajes de los Testamentos, a la vida de Jesucristo, a las hagiografías de los cristianos primitivos, los paradigmas de los filósofos, de los poetas, de los estadistas, de los emperadores de la Antigüedad.

Apuntaremos que Petrarca genera y también cultiva en *De vita solitaria* algunas de entre las nociones más características del que sería el Humanismo del siglo siguiente, el siglo XV. En esta contribución queremos hacernos eco de la versión en lengua castellana de esas nociones matrices del pensamiento humanista. Nuestra in-

* Este artículo ha sido realizado gracias a los fondos de la beca predoctoral FPI01-B-96 de la Generalitat Valenciana.

tención es mostrar cómo se recibió al primer humanismo en tierras ibéricas, mediante la simple, pero creemos que fundamental, tarea de difundir el texto manuscrito y aún inédito.[1] Citaremos algunas de esas características de la nueva cultura que inaugura Petrarca, dentro de los límites espaciales a los que se somete esta contribución, y las ilustraremos con las citas directas del texto traducido en su versión de C (correspondiente al ms 4022 de la BNM).[2]

Una idea central que se extiende por todo el tratado, como hemos anunciado, es la del *otium* clásico,[3] la del poeta e intelectual entregado por entero a vivir una vida reposada, apartada y de estudio:

> Este padre santo Isaac moraba en la tierra que es al mediodía, e había salido al campo pensando en sus cosas, e era el día ya declinado, e aquella tierra do moraba era tierra baxa e muy caliente por la vecindat del sol. Dice: e salló dende, ¿do piensas tú que salló salvo fuera de los pensamientos del cuerpo e fuera de sí mesmo e fuera de su cuerpo mortal, non para estar ocioso, mas para pensar en el campo? Ca el que estas cosas non face, ¿qué departimiento tiene de las animalias brutas? E por ende dice Tullius Cícero a otro sabidor: «El pensar es vevir». Para este tal pensamiento, el santo padre Isaac non escogió cibdat nin palacios, mas el campo e lugar apartado, e el tiempo muy aprovechoso e el día baxo. Ca ningund lugar non ha más pertenesciente para pensar que, pasado el fervor de la edat de la mencebía, desque el hombre comienza a abaxar de su edat. (f. 50r)

Petrarca se complace en señalar las coincidencias que en este sentido tienen los padres de la Iglesia y los personajes de la Antigüedad,[4] así como cuando san Agustín habla de estas cosas y nombra a Escipión el Africano:

> Dicía el santo hombre en una epístola que envió a Sabino así: «Iré, pues que estó solo, a fablar contigo por mis cartas». Otrosí apropriando así una palabra de Scipión dicía:

---

[1] Sobre la cuestión de la edición de este texto, ya hablamos en el seminario «Francesco Petrarca: cap al VIIè centenari del naixement», hace más de un año en Valencia, con la ponencia «Sobre los testimonios manuscritos de la traducción del siglo XV del *De vita solitaria*: cuestiones previas a la edición». En este trabajo indicábamos la necesidad de basarnos para la edición en el testimonio C = Biblioteca Nacional de Madrid (BNM), ms. 4022, el más completo y mejor conservado, y la posibilidad de ayudarnos de los otros tres testimonios —A = BNM, ms. 10127, B = BNM, ms. 9223 y D = Biblioteca de la Fundación Bartolomé March de Palma de Mallorca, ms. 621— para corregir los errores de C. Los cuatro testimonios han sido descritos en VILLAR, Milagros, *Códices petrarquescos en España*, Padova, Antenore, 1995. Un estudio y una transcripción de una breve parte de C se encuentra en PETRARCA, Francesco, *Obras*, al cuidado de Francisco Rico, vol. I Prosa, Madrid, Alfaguara, 1978.

[2] Advertimos que para la transcripción hemos seguido unos criterios de actualización de la grafía. No es este el lugar de enumerarlos minuciosamente, y nos remitimos a la cuestión de la grafía en la edición que preparamos.

[3] Cfr. BOSCO, Umberto, *Francesco Petrarca*, Bari, Laterza, 1971 (1ª ed. 1968), p. 103.

[4] *Ibidem*, p. 114.

> «Nunca menos solo que cuando cuidan que estó solo, nin menos ocioso que cuando piensan que estó ocioso». (f. 53v-54r)

Esta cita de Escipión se repite varias veces en diferentes puntos de la obra. Así como se complacía con la coincidencia entre san Agustín y Escipión, se enorgullece de su propia concordia con Cicerón:

> E dice más: «Por cierto entre las compañas yo non puedo estar, e ninguna cosa non es a mi más placentera que vevir solo, en la cual soledat ninguno non me fabla, e cuando de mañana me aparto en el monte áspero e espeso non salgo dél fasta la tarde». Esta palabra tal, cuantas veces la leo, me otorgo en ella, ca parésceme que yo la dixe e non otro ninguno. E así me acaesce, porque cuando la oyo digo a Tulio Cícero: cierto, amigo mío, Dios te salve. (f. 84v)

Pero la soledad no supone la falta de humanidad, antes al contrario, la soledad es más amena si es compartida con amigos que a su vez son amantes y compañeros de la vida apartada, donde la humanidad y el estudio de las letras alcanzan un alto nivel de sensibilidad y exquisitez:[5]

> Cierto yo quiero e amo la soledat, mas non sola; amo el ocio, mas non vano nin sin provecho, e creo que de tal soledat venga provecho a muchos. Onde los que son ociosos del todo e flacos e negligentes e que están solos, por cierto estos tales siempre los judgo por mesquinos e tristes, ca en tales non puede seer ayuntamiento de buen exercicio nin de nobles estudios nin de nobles famas. […]Otrosí debes puñar por haber libros de diversas maneras por compañeros agradables e continuos e prestos, o para los mostrar en público o para los tornar al archa; e cuando tú los mandares, que estén siempre aparejados para fablar o para callar. (f. 91r)

El discurso anterior se liga al de la dignidad del hombre, central en la ideología humanista. Hablando de las virtudes de los bragmanos de la India, verdaderos solitarios y menospreciadores del mundo, les critica sin embargo su dejadez en el cuidado de su cuerpo y de su espíritu:

> Aquella desnuidat e andar desnuyos non me place, aunque los elementos del frío e del calor los perdone, mas pienso en la honestidat de la vergüeña en andar así descubiertos, e mejor me paresce que les fuese consejado que tomasen alguna vestidura honesta por encubrir sus vergüeñas, maguer que segund que fallé escripto ellos cubren sus vergüeñas e todo lo ál traen desnudo. Nin me place aquella fiera manera de non curar de sí, ca si nos fuímos el sueño e la vianda, todo lo desamparando, podríamos caer en otro postrímero desamparo. Pláceme de una cosa, así como de otras muchas, aquel tempramiento de Marcus Tullius Cícero, que debe hombre allegar de aquella limpieza non aborrescedera nin muy delicada, empero fuya aquella negligencia

[5] *Ibidem*, pp. 109-110.

> inhumana e salvaje. E esta mesma razón es de tener en las vestiduras e en las otras cosas, ca en todo es loado el atempramiento. E de tal vida esta manera me place: que sea el sueño breve, la vianda poca, el beber temprado e la vestidura honesta, e que haya algun departimiento entre la cama e la vestidura, e entre la mesa del hombre e de la bestia. (ff. 76r-v)

También es básica la necesidad, que surge con el Humanismo, de la recuperación de los textos antiguos, su transmisión y su asimilación:

> Entre todo esto, porque yo non calle las cosas que son más manifiestas e pueda dar obra a la lección e escriptura e ablandar el trabajo del uno e del otro con solaz de los dos, son de leer aquellas cosas que los antigos escribieron, e escrebir otras que lean los que vernán después, e el beneficio de las letras que recebimos de los nuestros mayores, pues que a ellos non ge lo podemos agradescer, a lo menos a los que después de nos vinieren mostremos con memoria de corazón agradable, e publicar sus nombres dellos e renovar los sus dichos que están olvidados, e si están en libros viejos e gastados, mudarlos en otros nuevos e enviarlos a los pueblos de nuestro linaje que vinieron después de nos. E aún connusco algunas cosas dellas poner en el nuestro pecho, e algunas traer en la boca con grand dulzura, e así por todas maneras amando, remembrando, honrando demos gracias las que debemos a los sus merescimientos. (f. 27r)

Ya hemos comentado que Petrarca se complace con el acuerdo entre un San Agustín y un Escipión. Parece que hay indicios de que Petrarca no debió advertir aún la ruptura entre la Edad Media, su edad, y la Antigüedad, por lo tanto podía conciliar la religiosidad cristiana con la civilización clásica, es más, se felicitaba en hacerlo:

> E dulce cosa fue a mi, fuera de la costumbre de los ancianos, los cuales suelo yo seguir en muchas cosas, con estas cuantas quier que sean mis pequeñas letras, el santo e glorioso nombre de Jesucristo enxirlo e ponerlo. Lo que si ficieran aquellos primeros guiadores e maestros de los nuestros engenios, e con fabla humanal la fuerza de las centellas celestiales hobieran mezclado, mucho más hobieran delectado de lo que ficieron, como quier que confieso que así delectan, e estos son los filósofos. Agora la primera fruente del buen fablar falaga por clara luz de palabras, empero es menguada e ciega de verdaderas lumbres de sentencias. (f. 103r)

En la amarga crítica de la propia edad, cuando reprocha la actitud indolente de los príncipes cristianos para la recuperación de Jerusalén, no duda en asegurar que si Julio César o Escipión vivieran en sus días, serían cristianos y no cesarían hasta recuperar la dignidad del Imperio Romano y de la Cristiandad. Aquí se puede verificar también un pensamiento europeísta que va más allá de los localismos medievales. Petrarca cree en Europa como en el Imperio Romano, y juzga a los príncipes, desde el rey de Portugal hasta el emperador de Alemania, con el rasero de los mayores emperadores de la Antigüedad. Éste es el germen, de nuevo, de muchas cuestiones que se desarrollarán con el triunfo del Humanismo: el cosmopolitismo de sus abanderados, el

empeño por parte de Carlos V de unificar de nuevo el Imperio, las polémicas internacionales de la reforma del cristianismo.

El motivo de la vida solitaria y de la búsqueda de una vida más pura y más sencilla se refleja también en una actitud de crítica a los excesos de los religiosos de su época. Se indigna frente a las prácticas de la Curia de Aviñón, y frente a esto propone la defensa de una espiritualidad y religiosidad más virtuosas. En este sentido son fundamentales los datos que da en el segundo libro sobre los antiguos monjes de las iglesias de oriente y occidente, los monjes eremitas, y su ejemplo de sobriedad y vida apartada:

> Ésta es vida reformadora del alma, reparadora de las costumbres, innovadora de los buenos deseos, purgadora de los pecados, alimpiadera de las suciedades, reconciliadora de Dios e de los hombres, restauradora de caídas sin cuenta. ¡Oh vida menospreciadera de los cuerpos, honradora de los engenios, atempradora de los arrebatamientos, despertadora de los perezosos, madre de los nobles deseos, santa e criadora de las virtudes, domadora de los pecados e afogadora dellos, campo de los que luchan, honra de los vencedores, libro de los que leen, cela de los que piensan, secreto de los que oran, monte de los que contemplan! (f. 52r)

En fin, mucho más de lo que se podría pensar en un tratado en defensa de la vida solitaria, Petrarca se preocupa por la necesidad de renovación, de reforma de su época, que él siente en decadencia y colapsada.[6] El autor se lamenta de la época de tinieblas en la que le ha tocado vivir, y no hace sino maravillarse de las noticias que recaba de los libros de los antiguos, que le hablan de un pasado mejor:

> Sant Agostín, que fue natural de África, en un libro que fizo que es llamado de las *Confesiones*, dice que el libro de Homero le era a él fuerte, por cuanto era escripto de letras estrañas, e el libro de Virgilio le era ligero, por cuanto era escripto en su letra latina. E agora medir e considerar a África, e desde el río de Nilo fasta el mar Océano, e con ligero pensamiento lo anda, e creo que non fallarás y ninguno que nuestras letras conozca nin las ame, salvo si fuere algund peregrino o mercador, o algund cativo o preso que yaga en aquella tierra. Sant Jerónimo, en una letra que escrebió a Evandio, dice que después de las provincias de Francia e de Inglaterra, que son en las nuestras partidas, África e Persia e tierra de Oriente e India e toda la Berbería confirma que adoraban todos a Jesucristo e guardaban una regla de verdat. Mas cómo esto hoy pasa, nin cumple escrebir nin decirlo, empero porque damos testimonio más fresco e más reciente de la nuestra deshonra, contaremos esto que sigue. E por aventura está encelado e encubierto, por cierto non como sant Gregorio cuenta en un libro suyo, a do dice que se alegra e toma placer porque en su tiempo e en su edat toda Asia creía en la fe de Jesucristo. Agora, ¡guay!, que por nuestros pecados, desde la siniestra parte del río llamado Tanais fasta la diestra parte de la ribera del Nilo yendo, llegarás fasta las muy largas riberas de nuestra mar e todos aquellos términos muy arredrados de los

[6] *Ibidem*, pp. 112-113.

> términos del mundo, e allí yace nuestra mar; e agora cata e busca todas las tierras e mares: maguera por ventura alguna sea y que el nombre de Jesucristo tenga en su boca, empero non tiene en su corazón la nuestra fe verdaderamente, salvo si fuere de aquel mesmo linaje que o por romería o por mercaduría o por prisión sea allí detenido, creo que non otro ninguno. (ff. 66r-67r)

Frente a esta situación, Petrarca revela su programa de reforma. La solución y el ejemplo los encuentra en los modelos de comportamiento individual y social de la Antigüedad. Para la sociedad religiosa y para el cuidado espiritual del individuo escoge a los Padres —san Agustín, san Jerónimo—, a los filósofos antiguos —sobre todo a los estoicos y en primer lugar a Séneca—[7] y también a los eremitas y santos del Cristianismo primitivo. Para la renovación de la sociedad civil se remite a los ejemplos de la Roma republicana, a los Escipiones y a Cicerón, y a los primeros emperadores, Julio César, Augusto:

> Bruto, que fue en echar los reyes de Roma, es loado, Mutius es loado e Curius, son loados los Decios, los Sabios, los Cornelios Scipiones, que derramaron su sangre. Todos estos por defendimiento de su tierra e otros estraños son loados, e la virtut que es como semejante buena, meresce loor que non sea desemejante. Los de Atenas filósofos loan a Codro e a Temístocle. Los de la Lecedomonia loan a Leonilde. Los de Atebas loan a Epaminonda. Los de Cartago loan a los hermanos Filones. E las otras cibdades loan a otros. De todos estos, si me preguntas que te diga qué se me entiende, dígote que es cosa celestial amar la república, la cual non turban los roídos de los tribunos, nin los escándalos e levantamientos del pueblo, nin la soberbia del Senado, nin la invidia de los ayuntamientos, nin las batallas civiles nin las de fuera. Por la república cada uno ofresció la su sangre. El buen cibdadano cierto está del su gualardón. Non porque yo piense que esta tierra temporal debemos desamparar, por la cual si acaesciernos es mandado pelear e morir si fuere menester, mas así finalmente, si la justicia se gobierna e vive por leyes eguales (lo cual fue en otro tiempo segund cuenta Salustius e Titus Livius e otros muchos hestoriadores, de lo cual en lo primero muy largamente e vivamente disputan Marcus Tullius Cícero en los libros que escribió de la república, a los cuales ligeramente creería), porque entonce, aun en cuanto ficiese fuerza a todo el mundo e fuese vista muy violenta e forzada, con todo eso sería justa e que, por estos mesmos que eran costreñidos, cumplía seer costreñida, e una cosa mesma non sería si non bien e seer cabeza alta de las cosas al mundo, maguer en el gosto fuese vista áspera, por cierto sería necesaria, salvo que diga que a esta sentencia sería un grand contrario, es a saber, que si entre los hombres se guardase justicia, dando a cada uno lo suyo; e aquellas romanas artes que escribió el poeta, poniendo manera a la paz, perdonando a los nuestros súbditos e guerreando a los soberbios, maguer que segund claramente dice el dicho Marcus Tullius Cícero en otro libro: «el imperio del pueblo romano con beneficios es gobernado e mantenido, e non con injurias». E si las batallas se facen por los amigos o por el imperio, las salidas de las dichas batallas o son mansas o necesarias; e de los reyes e de los pueblos de las nasciones el Senado sería puerto e refugio. (ff. 70v-71r)

[7] *Ibidem*, p. 103.

En el tratado se puede también descubrir un desprecio por la cultura establecida en la época de Petrarca, sobre todo por los representantes más vulgares de la escolástica y la dialéctica. Por lo tanto se debe acometer una reforma de la cultura, la poesía, la filosofía de su tiempo, con los ejemplos de los clásicos: Virgilio, Cicerón, Séneca, Platón. Defiende una filosofía más práctica, se decanta por la ética antigua, frente a las interminables discusiones dialécticas y escolásticas de su tiempo:

> ¿Pues qué me decides vos, los filósofos, e qué vos, los poetas? Filósofos llamo non a aquellos los cuales primeramente llaman hombres de cátedras, a mi paresce que les puso proprio nombre de la cosa, ca en las cátedras enseñan la su filosofía, ca en los fechos se ensoberbescen e mandan a los otros. Éstos son los que primero son contrarios a los sus mandamientos. Éstos son los que primero son contra las leyes que ellos facen, e diciendo que ellos son los que lievan la seña adelante e ellos son los que primero desamparan el haz e los que primero son rebeldes al imperio de las virtudes. Así que non fablo yo destas tales virtudes de filósofos, mas de aquellos verdaderos de los cuales siempre son pocos. Agora non sé si son algunos que pongan por obra aquello que dicen e amonestan, es a saber, el amor e el estudio de la filosofía. Aun los poetas entiendo, non aquestos que facen los versos e los rimos e tienen que aquello es asaz, e segund dixo un filósofo que ha nombre Flaccus, aquellos son versos pobres de las cosas e sonadas mentiras, de las cuales tenemos tantas que ya en fastío son a nos. Mas llamo poetas a aquellos que, si creemos en alguna cosa a Marcus Tullius Cícero, entre los filósofos aún hobo menos destos, e los poetas verdaderos aquellos en los cuales sea engenio e voluntat divinal e la su boca que diga grandes cosas e que la honra con razón les sea debida. Estos tales filósofos o poetas, cuales nin uno non te podría mostrar con el dedo, e si muchos puedo por mi pensamiento fingir o algunos son en este nuestro tiempo o adelante habrá, por cierto los tales fuyen e fuirán de morar en las cibdades, e seguirán los yermos e la vida apartada. (ff. 79v-80r)

Nos han llegado hasta nuestros días cuatro testimonios manuscritos de esta traducción fechada en el siglo XV. Se trata, así, de una traducción temprana y que parece ser circuló de manera considerable en la península ibérica. Queremos hipotizar ahora las causas de estos hechos: su presta traducción y su circulación. En cuanto a la necesidad de ser traducida, habremos de achacarla no tanto a la falta de interés por la cultura y la lengua latinas sino más bien a una característica propia del nivel de promoción y reputación de los romances nacionales. El prehumanismo de los reinos hispánicos debió de estar mucho más ligado a las lenguas romances, donde los estados nacionales se iban consolidando, de manera que los vulgares ya habían adquirido un prestigio, que por cierto, en Italia, se tardó casi un siglo en equiparar.

Respecto al interés por el contenido del tratado, podríamos ligar la circulación y el éxito de la traducción castellana al nacimiento y desarrollo de movimientos espirituales de reforma religiosa que crecen a lo largo del siglo XV en tierras hispánicas, como contrapunto al desprestigio del mundo eclesiástico, pensemos en el gran Cisma de Occidente, hasta 1423. Parece ser que entre los prehumanistas del entorno de los

papas aviñoneses se impusiera un estilo ascético-místico en sus obras de espiritualidad.[8] A su vez, en el plano filosófico, se evidencia un interés de los monarcas ibéricos hacia la filosofía moral, sobre todo hacia Séneca, una predilección que quizá respondería a un cierto orgullo patrio para con el gran filósofo cordobés. Así, reyes como Juan I y Martín I el Humano, que también apoyaron el uso de la lengua vernácula, solicitaron a Benedicto XIII o a Fernández de Heredia copias y traducciones de autores clásicos, y entre ellas sobresalen las obras de Séneca.[9] Es evidente la relación directa entre la filosofía moral de Séneca y el *Tratado sobre la vida solitaria* de Petrarca.

En efecto, tendremos que ligar al nacimiento de una cultura paneuropea a la traslación de la sede papal de Roma a Aviñón durante el siglo XIV. Aviñón fue un punto de encuentro entre los intelectuales de toda Europa, y aquí queremos recordar tres ejemplos de personalidades ligadas a aquella ciudad: Francesco Petrarca, Benedicto XIII y Juan Fernández de Heredia. Francesco Petrarca fue el abanderado de la nueva cultura. Benedicto XIII, *papa hispanus*, fue el último pontífice de Aviñón y apuntaremos sólo que en su biblioteca de Peñíscola contaba con ciento sesenta y siete códices, de entre ellos cuarenta y cuatro de autores clásicos, también veinte copias de las obras de Petrarca. Juan Fernández de Heredia, castellán de la orden de san Juan del Hospital, representa al intelectual prehumanista que enlaza la corte de Avinón con el mundo ibérico. Entre 1382 y 1396 Fernández de Heredia se instala en Aviñón y allí constituye su *Scriptorium* de traductores y copistas.[10]

Pero también queremos apuntar, entre las causas de esta circulación, el nuevo interés por el conocimiento y la recopilación —que podríamos llamar enciclopédica— que se produce en los años del primer Humanismo. Los estudiosos necesitaban obras en la que encontrar e identificar a los nuevos y numerosos personajes, lugares, hechos de la Antigüedad, sobre todo para aproximarse con más facilidad a la nueva cultura y a los nuevos textos. Ejemplos de ese «enciclopedismo» lo vemos también en Petrarca con su *De viris illustribus*, y pasó a la generación siguiente, en concreto a su discípulo

---

[8] ESTEBAN, León, *Cultura y prehumanismo en la Curia pontificia del papa Luna (1394-1423)*, Valencia, Universitat de València, 2002, p. 93.

[9] *Ibidem*, pp. 69-74, donde se ofrecen con mucho más detalle mayor número de nombres y datos.

[10] Hay noticias de que Pedro el Ceremonioso encomendara el intercambio de libros, copias y versiones con el *Scriptorium* aviñonés de Fernández de Heredia entre 1362 y 1372. Pero también este prehumanista aragonés introdujo el interés por los estudios griegos en Aragón. Así, con la ayuda de Demetrio Tolodiqui tradujo obras clásicas griegas como las *Vidas paralelas* de Plutarco, una copia de la cual fue solicitada por el mismo Coluccio Salutati; cfr. SALUTATI, Coluccio, *Epistolario*, a c. di F. Novati, Roma, 1904; ESTEBAN, *op. cit.*, pp. 68, 72 y 112. Sobre el helenismo, también hay que apuntar las relaciones epistolares entre el papa Luna y el emperador de Bizancio Manuel Paleólogo, directamente o a través de su embajador Manuel Crisoloras, *cfr.* ESTEBAN, *op. cit.*, pp. 126-128.

Boccaccio con obras como las *Genealogie deorum gentilium* o el *De mulieribus claris*. También *De vita solitaria* —sobre todo su segundo libro— es en buena medida una recopilación y síntesis de vidas de santos, de filósofos antiguos, de poetas, de emperadores, de estadistas, de un repertorio anecdótico y de pensamiento que se ajusta perfectamente a la sed de saber de la Antigüedad que existía entre los primeros humanistas.

La dificultad, como ya señalábamos hace más de un año, que presenta el texto para los filólogos es el establecimiento de una autoría y una datación certeras. La traducción siempre se presenta anónima en los testimonios, quizá sea ésta una de sus características más medievales. Pedro Manuel Cátedra descarta la atribución a algún personaje del entorno de la corte del Marqués de Santillana.[11] Creemos, sin embargo, que no es una hipótesis arriesgada asociar esta traducción al fenómeno del prehumanismo de las coronas hispánicas que apuntábamos antes.

Pese a estas dificultades, creemos necesaria la edición crítica de esta traducción, en la que estamos trabajando, por las razones que hemos querido argumentar en los párrafos anteriores: la temprana circulación en castellano de los valores propios del primer pensamiento humanista en el siglo XIV. Creemos que constituye en sí un testimonio de una parte de la evolución cultural en lengua castellana.

Este año se cumplen siete siglos del nacimiento de Francesco Petrarca, una personalidad que marcó el devenir intelectual, cultural y poético de la civilización occidental. Esta quiere ser una pequeña contribución a la celebración del centenario, y constituir una aportación para un mayor conocimiento de la presencia de Petrarca en la historia de las letras en la Península Ibérica. Entre otras cosas, el magisterio de Petrarca inició al Humanismo en un respeto por los valores de humanidad y sensibilidad en un mundo inhumano. Acabaremos recordando las palabras que cierran el tratado romanceado:

> Estas cosas así con corazón de buena voluntat he dicho, que me paresce que todas las fojas de los árboles que mueve el viento e todo el roído que facen las aguas non dicen ál salvo estas palabras: Bien me amonestas, derechamente me consejas, verdat me dices. (f. 103r)

[11] PETRARCA, *Obras* cit., p. 346.

Bibliografía

BOSCO, Umberto, *Francesco Petrarca*, Bari, Laterza, 1971 (1ª ed. 1968).

ESTEBAN, León, *Cultura y prehumanismo en la Curia pontificia del papa Luna (1394-1423)*, Valencia, Universitat de València, 2002.

PETRARCA, Francesco, *Obras*, al cuidado de Francisco Rico, vol. I Prosa, Madrid, Alfaguara, 1978.

———, *De vita solitaria*. *Buch I*, kritische textausgabe und Ideengeschichtlicher kommentar von K. A. E. Enenkel, Leiden, E. J. Brill / Universitaire pers Leiden, 1990.

VILLAR, Milagros, *Códices petrarquescos en España*, Padova, Antenore, 1995.

LAS ACOTACIONES EN *LO FINGIDO VERDADERO*

MANUEL PASCUA MEJÍA
UNIVERSIDAD DE VALENCIA

1. *Reflexión previa*

El análisis de un único texto no vale para sentar las bases de una tipología de las didascalias de Lope. Esperamos, sin embargo, poder apuntar una vía que ayude a conformar una tipología completa. Nuestra esperanza es encontrar una línea de jerarquización de las didascalias[1] que tenga sentido operativo sobre cómo eran las representaciones de la época.

La envergadura de un trabajo que intente sistematizar las acotaciones teatrales de Lope supera las ambiciones y posibilidades, muchísimo más modestas, de éste. Digamos, pues, que entendemos nuestro trabajo como una biopsia filológica: extraído un ápice del tejido teatral de Lope vamos a intentar ver qué hay allí.

[1] En algunos autores hemos encontrado el término *interliminar* como sinónimo de didascalia y acotación. Sin embargo, no habiendo entendido este analista algunas de las definiciones, particularmente las que definen a la interliminar como inclusora de «todos los elementos tipográficos o icónicos que no forman parte del texto literario, pero que se ubican en su seno» (MORRÁS, María y PONTÓN, Gonzalo, «Hacia una metodología crítica en la edición de las acotaciones: la *Parte Primera* de comedias de Lope de Vega», en *Anuario Lope de Vega*, I, 1995, pp. 75-117), consultado en formato electrónico, disponible en la siguiente dirección de la Red: <http://hipatia.uab.es/lope/Morr%C3%A1s_Pont%C3%B3n%20_95.pdf> [consultado el 20 de febrero de 2004]. Según esto, debería entenderse como interliminar incluso el pie de imprenta o los sellos y firmas del expediente de censura o la división en actos y escenas o cuadros. A los efectos de este análisis, el termino, así descrito, no resulta adecuado porque entendemos las acotaciones como indicadoras de *algo* que tendrá incidencia directa sobre la representación, cosa que no vemos clara en los expedientes de censura, por poner el ejemplo más extremado, ni siquiera en aquellos expedientes que dictan un permiso de representación si se cambia tal o cual escena, se elimina este o aquel diálogo o se aclara uno u otro elemento poco moral o amoral a juicio del censor. Por supuesto que este tipo de limitaciones afecta a la representación, pero no las tendremos en cuenta por una razón de mucho peso: su esencia no es mejorar las *condiciones de representación* para una óptima comprensión de la acción dramática, como es el caso de las acotaciones en sentido amplio; su esencia es meramente coyuntural y busca una determinada manera de interpretar el texto con fines políticos o religiosos, vale decir extradramáticos.

2. *El problema de la autoría de las acotaciones*

Como bien explican M. Morrás y G. Pontón,[2] tanto impresores como *autores* de comedias intervenían en el texto del autor, y si los unos lo hacían por cuestiones editoriales y comerciales, los otros lo hacían para mejor cuadrar el texto a la escena en que se había de representar. Incluso podían cambiar las indicaciones para resolver las incongruencias entre lo que el público vería y oiría. El profesor Ruano de la Haza explica que los manuscritos más numerosos son los copiados por los autores de comedias, los apuntadores y los actores para alguna representación determinada.[3] A efectos, pues, de la investigación filológica, nos *basta con que haya sido copiada o compuesta en el siglo XVII*.[4] No podremos, pues, conocer la autoría de muchas de las acotaciones; sin embargo, aquí las estudiaremos atendiendo a su naturaleza, su objetivo funcional o su receptor; es decir, en función de su incidencia en la representación y analizadas *una vez ya existen* y tienen una misión que cumplir. Su autoría nos es indiferente en este estadio.

3. *Unitariedad del texto*

Autor de comedias y poeta tienen un mismo objetivo que podríamos denominar como *representación óptima:* la mejor representación que pudiera obtenerse teniendo en cuenta las limitantes del trabajo de cada uno. Así, el lugar de representación limita las posibilidades del autor y el contexto histórico limita las del poeta. Por ello, entenderemos el texto como un *plan maestro* para una representación real y concreta, para el mejor proyecto dramático posible, para la *representación óptima*, que se pudo conseguir y para cuyo éxito trabajaron separadamente autor y poeta, creando la unidad textual que aquí asumimos.

4. *Hacia una tipología de las acotaciones*

Entenderemos por acotación cualquier indicación del texto que suponga un aviso a actores, autor de comedias, utilero o al guardarropa. A veces, estas indicaciones se hacen de manera explícita con una nota fuera del diálogo teatral (extradialógicas).

---

[2] MORRÁS y PONTÓN, *art. cit.*

[3] RUANO DE LA HAZA, José María, *La puesta en escena en los teatros comerciales del Siglo de Oro*, Madrid, Castalia, 2000, cap. 3.

[4] *Ibid.*, p. 46.

Pero en similar número de ocasiones[5] encontraremos en el texto versificado indicaciones de igual índole e intención (intradialógicas)[6] y que, de no seguirse como se especifica, la acción pierde parte o todo su sentido. Un ejemplo: Un ejemplo: «CARINO: Bravamente nos fatiga / con hablar a la española».[7] No hay ninguna acotación extradialógica que nos indique que Celio deba hablar *a la española*, pero es claro que alguna entonación con valor sígnico propio debió utilizar Celio para que la tacha de Carino tuviera sentido.

4.1. *Acotaciones extradialógicas*

Son las acotaciones por antonomasia, las que aparecen fuera del poema, fuera del discurso dialogado: «Sale Ginés» (453/454).[8] Las acotaciones tienen como objetivo aclarar algún punto de la acción o hacer notar que tal o cual utillaje o decorado o efecto es necesario. Atendiendo, pues, al sujeto sobre el que recaen los efectos de la acotación, las podemos dividir en:

4.1.1. *Acotaciones extradialógicas al personaje/actor*

Indican una manera de representar o la presencia de algún elemento de importancia, en sentido amplio. Las más comunes indican las entradas y salidas del espacio escénico: «Sube Ginés donde está el ángel» (2711/2712). Otras veces se refieren a un gesto determinado o a una manera precisa de actuar con el cuerpo: «[…] y él [Aurelio Caro] caiga al suelo, como que le hubiese dado el rayo» (252/253) o comporta una señal auditiva: «Una voz, dentro» (2486/2487).

Estas acotaciones podemos dividirlas en: a) *Kinésicas*: es práctica común entender como kinésicas todas las acotaciones que impliquen movimiento de los actores, bien para salir al espacio escénico, bien para moverse por él, bien para entrarse. Sin embargo, nos parece que las acotaciones que indican movimiento de actores por el espacio escénico pretenden un *determinado* efecto que depende del actor. Entendere-

[5] En el análisis hemos encontrado 78 acotaciones didascálicas y 81 referencias en el texto poético susceptibles de ser consideradas como acotaciones.

[6] Por motivos de edición, aquí solamente trataremos de las extradialógicas. El lector interesado podrá encontrar un estudio más afinado en la revista digital *Ars theatrica* en www.uv.es.

[7] Citamos por VEGA CARPIO, Lope de, *Lo fingido verdadero*, edición crítica de Maria Teresa Cattaneo, Roma, Bulzoni editore, 1992, vv. 318-319.

[8] Indicamos la localización de las acotaciones extradialógicas con dos números consecutivos separados por una barra inclinada. Esto indica que la acotación se encuentra entre ambos versos. Elegimos esta forma de indicarlas para que sea consistente con la indicación, en versos, de las acotaciones intradialógicas.

mos, pues, como kinésicas las acotaciones que indican entradas o salidas a los actores y como gestuales todas aquellas que, a través de un movimiento del actor, se indica o sugiere una manera de representar. Veamos algunos ejemplos: «Vase Camila» (160/161); «Sale Diocleciano, soldado» (24/25); «Entra Camila, labradora, con una cesta de panecillos» (80/81). Como se ve, hay diferentes grados de información en cada acotación: la primera sólo indica la salida de escena de un personaje, pero en la segunda hay un dato referencial: el personaje es un soldado. La última indica la llegada de una labradora —indicación de vestuario— que lleva una cesta con panecillos —indicación de atrezo y de gestualidad, como veremos más adelante—.

Las acotaciones kinésicas, a su vez, son susceptibles de *determinación o indeterminación*: una acotación que indique un movimiento genérico («Éntrense», 192/ 193) es indeterminada, mientras que si se especifica el tipo de movimiento *(*«Vaya saliendo de arriba» 2765/ 2766), entenderemos que se trata de una acotación determinada. A su vez, estas dos familias las hemos subdividido, atendiendo al criterio de a quién o quiénes afecta la acción, en *singulares* —afectan a un solo actor y se subdividen en *puras* o *amplificadas*. Las puras son de indicación mononómica:[9] «Vase Camila» (160/161). Las amplificadas son binómicas o polinómicas e indican dos o más elementos a tener en cuenta: «Sale Marcio, soldado» (0/1); «Sale, con acompañamiento y música, Diocleciano» (988/989)]—, *duales* —afectan a dos actores y atendiendo al movimiento que se indica pueden ser *unívocas* (ambos actores deben realizar la misma acción), *complementarias* (ambos actores realizan acciones contrarias o complementarias) y *divergentes* (ambos actores realizan dos acciones diferentes y no complementarias)— y *múltiples* —afectan a varios actores y funcionan de la misma manera que las duales, por lo que las subdividimos de igual forma (unívocas, complementarias y divergentes).

Veamos algún ejemplo: duales unívocas: «Sale Ginés con Fabricio» (1861/1862), «Sale Ginés, de galán; Marcela, de dama, a empezar la comedia» (1617/1618); duales complementarias: «Vase [Marcela] y sale Ginés» (2679/2680); duales divergentes: «Salen Floripeno y Leridano riñendo»[10] —la acción divergente es «riñendo» respecto de «salen»—; múltiples unívocas: «Sale Lelio con tres hombres» (579/580); múltiples complementarias: «Apro salga, en entrándose [Carino], con Severio» (666/667); múltiples divergentes: «Sale Camila, […] en sentándose los dos, ya laureados» (1109/ 1110).

---

[9] Las acotaciones pueden componerse de un solo elemento (sale, entra) —mononómicas— o de dos o más elementos —denominamos a estas binómicas o polinómicas—.

[10] VEGA, Lope de, *La Pastoral de Jacinto; Belardo el Furioso; La Arcadia; La Selva sin Amor; Adonis y Venus y Las Mujeres sin Nombre*, Ed. de Marcelino Menéndez Pelayo, Madrid, Atlas, 1965. La cita corresponde a *Belardo el Furioso* (en adelante BF), p. 112a.

b) *Gestuales*: indican gestos, movimientos o, en general, expresiones que el actor deberá incluir en su representación. Al igual que las kinésicas, las clasificamos en *determinadas* e *indeterminadas*. Las primeras indican un gesto y un modo de realizarlo («Sale Ginés a la loca», 1489/1490). Las indeterminadas indican alguna gestualidad, aunque sin precisar el modo, que puede ser *libre*, *inducido* o *deducido*. La acotación libre permite al actor realizar el gesto con libertad («en sentándose los dos […]» 1109/ 1110; no se dice cómo deben sentarse). La acotación inducida implica un gesto inevitable por los actores. Un ejemplo: «En una silla de manos traigan a Numeriano, y los soldados todos con un laurel» (770/771). Se trata de una acotación múltiple.[11] La primera («En una silla de manos traigan a Numeriano») es acotación del tipo deducido porque la silla de manos sólo era posible portarla de una determinada manera, es decir, la gestualidad se deduce. La segunda («y los soldados todos con un laurel») es de tipo inducida, ya que los «soldados todos» son cuatro actores y si llevan todos ellos —ocho manos— un mismo laurel[12] no tienen muchas posibilidades para el movimiento (podrían llevar el laurel sobre una bandeja, o podrían llevar la talla de un águila con el laurel en el pico, o, simplemente, podrían permitir que dos soldados porten el laurel sobre un escudo romano, etc., distintas gestualidades para subrayar un momento solemne, pues se disponen a coronar César a Numeriano).

Las acotaciones gestuales se subdividen también en *singulares*, *duales* y *múltiples*. Veamos ejemplos de todas ellas: determinadas singulares, que pueden ser simples («Sale Marcela, de loca», 2613/2614) o amplificadas («y él [Aurelio] caiga en el suelo, como que le hubiese dado el rayo» 252/253); duales unívocas («[…] en sentándose los dos, ya laureados», 1109/1110), duales complementarias («Vase, y sale Ginés, a la loca», 1489/1490) o duales divergentes («Abrázanse los dos [Belardo y Nemoroso) y tiénense las dagas», BF, 114a); múltiples unívocas («Todos: ¡El cónsul viva!», 306/307),[13] múltiples complementarias («Déle [Lelio con una daga a Carino], y metan mano los soldados que trae» **(**BF, 112a) o múltiples divergentes («[…] hincado de rodillas, un ángel; tenga una fuente, otro aguamanil levantado, como que ya le echó el agua, y otro una vela blanca encendida, y otro un capillo», 2743/2744).

[11] Entendemos por *acotaciones múltiples* las didascalias que contienen varias acotaciones agregadas, mononómicas o polinómicas indistintamente, que han de ser analizadas de manera individualizada. Pensemos en que así lo haríamos si estuvieran separadas por puntos y aparte.

[12] Está claro que portan el laurel de Numeriano, *Caesar in pectore*. De otra manera sería un elemento ahistórico y, en tal circunstancia, el poeta lo habría indicado con un simple «sendos».

[13] Más adelante la citaremos como ejemplo de acotación auditiva. Sin embargo, aquí queríamos mostrar el gesto que supone el vítor, que es un tipo específico de grito. Los actores posiblemente dieran en un batir de brazos en alto o un chocar de lanzas y escudos

Ejemplos de acotaciones gestuales indeterminadas: singulares simples («Entra Camila […] con una cesta de panecillos», 81/82),[14] o singulares amplificadas («Sale, con acompañamiento y música, Diocleciano», 988/989);[15] duales unívocas («Sale Ginés, de galán; Marcela, de dama, a empezar la comedia», 1617/1618);[16] duales complementarias («Vase [Marcela] y sale Ginés», 2679/2680) o duales divergentes («Salen Floripeno y Leridano riñendo», BF, p. 112a); múltiples unívocas («Lleven la silla», 849/850), múltiples complementarias («salen Pinardo y Nemoroso […], con una daga para matar a Belardo, y por la otra parte Cristalina, con otra para matar a Jacinta», BF, p. 113b) y múltiples divergentes («Salen a la boda de Amarilis ella y Bato […], Nemoroso […], Jacinta […] y otros labradores con tamboril y gaita, y siéntense bailando», BF, p. 92a).

c) *Auditivas*: buscan un determinado efecto sonoro y a su vez se subclasifican en *de voz* y *no de voz*. Las acotaciones de voz se refieren a los actores y las no de voz suelen referirse a música o a sonidos específicos. Las más de las veces, estas didascalias indican la existencia de sonidos que deberá proveer el autor de comedias tal como si de otra parte del atrezo se tratara. Ejemplos de acotaciones de voz:[17] singulares («Una voz [de ángel], dentro», 2486/2487), duales («Lupercio y Feliciano hablen de oído»)[18] y múltiples («Todos: ¡El cónsul viva!», 306/307). Ejemplos de acotaciones no de voz: de música («Con música [religiosa] se abran en alto unas puertas [con] una imagen de Nuestra Señora y un Cristo en brazos del Padre», 2468/2469) y de sonidos («Fínjase un trueno», 252/253).

[14] Se trata de un gesto de modo inducido que dependerá de las dimensiones de la cesta de pan, o de si tiene un asa central o una bandolera o dos asas laterales, etc.

[15] Se trata de una acotación con modo inducido: la música se utilizaba habitualmente en las entradas de personajes principales. En este caso, Diocleciano entrará primero y le seguirán, con una u otra coreografía, los músicos.

[16] La acotación específica «a empezar la comedia» indica que los actores deberán situarse, posiblemente, frente a alguna de las puertas, la que hiciera las veces de lugar (meta)escénico. No indica un modo —luego para nosotros será de modo simple—, pero sí aclara una posición, sin determinarla, de los actores en el espacio escénico; en este caso, y siempre moviéndonos en el terreno de la suposición plausible, probablemente de pie, uno frente a la otra y en posición abierta hacia el (meta)público.

[17] También estas categorías serían susceptibles de subdividirse entre singulares, duales y múltiples, igual que las acotaciones kinésicas y gestuales. Sin embargo, no creemos que la escasa cantidad de ejemplares adscritos a cada subespecie que pudiéramos encontrar aporte algún valor añadido al análisis, por lo que simplemente así lo hacemos constar con esta nota.

[18] VEGA, Lope de, *El desposorio encubierto, apud* RUANO DE LA HAZA, *op. cit.*, p. 309.

4.1.1. *Acotaciones extradialógicas al autor*

Son didascalias que requieren la atención del autor de comedias (entendido como un *director de escena*), es decir, acotaciones que reclaman la atención del autor para que prevenga elementos, decorados, atrezo, maquillajes, etc. que tendrán incidencia en la acción. En ocasiones, estas acotaciones pueden informar al autor de comedias de alguna circunstancia específica. Atendiendo a la naturaleza de la acotación, distinguimos las extradialógicas al autor en las siguientes familias:

a) *De ambientación*: entendemos el término *ambientación* como el paraguas genérico bajo el que se amparan elementos diversos, aunque de semántica semejante (*atrezzo*, decorado, adorno, utilería e, incluso, vestuario y maquillaje) independientemente de que haya más o menos *delegados* de estas funciones: el utilero, el guardarropas, el apuntador. La familia *ambientación* podría, a su vez, subdividirse según las categorías de delegados existentes para cada compañía o para cada obra en trance de representación.

Por ejemplo: «En una silla de manos traigan a Numeriano, y los soldados todos con un laurel» (770/771). Se trata de una acotación múltiple que reclama la atención del autor en varios apartados: 1) varios soldados (entre dos y cuatro) llevarán a Numeriano sentado en una silla de manos. Se trata de la silla de manos de un heredero al trono a punto de ser entronizado, lo que supone una cierta magnificencia; 2) otro grupo de soldados portará solemnemente el laurel. Esto supone definir la *presentación* del laurel y al propio laurel. Otra caso: «hincado de rodillas, un ángel; […] otro aguamanil levantado, como que ya le echó el agua, y otro una vela blanca encendida, y otro […]» (2743/2744): 1º El autor deberá proveer lo necesario para la vestimenta y apariencia (maquillaje) de los ángeles. 2º Deberá prevenir un aguamanil, una vela blanca, etc. 3º Deberá tener en cuenta que la escena transcurre *en lo alto* (didascalia 2711/2712) y que debe haber espacio físico suficiente para Ginés y los ángeles (didascalia 2722/2723).

b) *De efectos especiales*: para Lope el teatro era un espectáculo total que se perfeccionaba en la representación. Las tramas secundarias, el asunto principal, las palabras de los actores, el vestuario, el espacio escénico y los elementos de ambientación eran materiales para obtener el mejor espectáculo *audiovisual* posible. Lope *inventó* el arte con el que consiguió un éxito social y popular extraordinario *porque* se afanaba en satisfacer al público y cualquier elemento le era útil. Cervantes, en su prólogo a sus *Ocho comedias y ocho entremeses* (1615) cita a un Navarro del que sabemos poca cosa, apenas que era natural de Toledo, actor y autor de comedias. De él nos dice Cervantes: «levantó algún tanto más el adorno de las comedias […], inventó tramoyas, nubes, truenos y relámpagos, desafíos y batallas; pero esto no llegó al sublime punto

en que está ahora».[19] Esta representación de *Lo fingido verdadero* lleva un cierto aparato (tramoyas, plataformas elevadas, tormentas, rayos, voces en *off*, puertas que se cierran, etc.), sin embargo, las acotaciones son poco explícitas a este respecto, aunque de las acotaciones intradialógicas se puede colegir el uso de rayos, truenos, tramoyas, etc. De hecho, mientras más espectacular es el efecto especial necesitado, menos acotaciones extradialógicas aparecen y abundan las intradialógicas. Una representación de bajo presupuesto para rayos y tormentas se vería salvada con los versos de los actores que *pintan* el ambiente —como la descripción de la batalla entre portugueses y moros en *El Príncipe Constante* (1636) de Calderón—. De esta forma, cuando dicen: «MAXIMIANO: Notablemente escurece / el cielo su claridad» (LFV, vv. 161-162) o «DIOCLECIANO: Los relámpagos y truenos / parecen cuando se halla / la furia de una batalla» (LFV, vv. 165-167) el público se hace una idea del tiempo, las condiciones, etc., en que los personajes viven aquel trance. Si, en cambio, se disponía de dinero, podía el autor proveer el aparato necesario.

Para el autor de comedias era clara la correlación entre acotaciones extra e intradialógicas por lo que no serían estrictamente necesarias las didascalias extradialógicas que definieran los efectos especiales. Algunas didacalias que a este respecto encontramos en *Lo fingido verdadero*: «Fínjase un trueno» (252/253), «Ciérrese la puerta» (2488/2489), «Sube Ginés donde está el ángel» (2722/2723). Tal vez Lope, socialmente avergonzado en su barrio de poetas y literatos, prefiriera indicar el aparataje escénico en forma neutra, esto es, a través de las deducciones que el autor de comedias podía inferir del propio desarrollo dramático del texto.

c) *De escenificación*: es decir, acotaciones e indicaciones que deberá tener en cuenta el autor de comedias al poner en marcha la representación. Por ejemplo, si ha de haber ocho actores en escena o cómo deberían repartirse el espacio escénico en función de la gestualidad o el contexto. O bien, de acuerdo con la acotación, cómo deben actuar en función del vestuario que llevan. Por ejemplo, si la acotación sólo indica «un ángel en lo alto» (2711/2712), el autor entiende que no se trata sólo de vestir de ángel al actor, sino también de indicarle los modos de entrar, salir y comportarse en escena, y más en este caso, ya que el ángel está en lo alto. Otras acotaciones de esta índole las encontramos en las ya referidas *gestuales de actor*, donde las indicaciones sirven también al autor. Así, la ya citada acotación múltiple «En una silla de manos traigan a Numeriano y los soldados todos con un laurel» (771/772), el autor de comedias habrá de componer el cuadro, determinando por dónde entran y dónde dejan la silla los unos y cómo evolucionan los otros con el laurel.

[19] CERVANTES, Miguel de, *Entremeses*, Ed. de Nicolás Spadaccina, Madrid, Cátedra, 1997, p. 92.

El texto completo de este estudio, que incluye un cuadro sinóptico de clasificación, puede consultarse en la siguiente dirección de Internet: <http://parnaseo.uv.es/Ars/Estudios/M_Pascua.htm> o solicitarse en PDF a manuel_pascua@yahoo.es.

Bibliografía

CERVANTES, Miguel de, *Entremeses*, Ed. de Nicolás Spadaccina, Madrid, Cátedra, 1997.

LAUSBERG, Heinrich, *Manual de retórica literaria*, Madrid, Gredos, 1983.

MORRÁS, María y PONTÓN, Gonzalo, «Hacia una metodología crítica en la edición de las acotaciones: la *Parte Primera* de comedias de Lope de Vega», en *Anuario Lope de Vega*, I, 1995, pp. 75-117, consultado en formato electrónico, disponible en Red: <http://hipatia.uab.es/lope/Morr%C3%A1s_Pont%C3%B3n%20_95.pdf> [consultado el 20 de febrero de 2004].

RUANO DE LA HAZA, José María, *La puesta en escena en los teatros comerciales del Siglo de Oro*, Madrid, Castalia, 2000.

VEGA CARPIO, Lope de, *Lo fingido verdadero*, edición crítica de Maria Teresa Cattaneo, Roma, Bulzoni editore, 1992.

—, *La Pastoral de Jacinto; Belardo el Furioso; La Arcadia; La Selva sin Amor; Adonis y Venus y Las Mujeres sin Nombre*, Ed. de Marcelino Menéndez Pelayo, Madrid, Atlas, 1965.

LUIS VÉLEZ DE GUEVARA Y LOPE DE VEGA: MISMO TEMA, ¿MISMO TRATAMIENTO?

DESIRÉE PÉREZ FERNÁNDEZ
UNIVERSIDAD DE LEÓN

1. *Introducción*

Al acercarse, tanto a los manuales de historia de la literatura y de historia del teatro como a diversos estudios sobre dramaturgos áureos, es frecuente encontrar juicios similares a los siguientes en el apartado dedicado a Luis Vélez de Guevara: «Más bien parece imitador de las comedias de Virués, Cervantes y otros antecesores»;[1] «Imitó en toda manera a Lope»;[2] «Son tantas las imitaciones y refundiciones que hizo de las comedias de este gran poeta [Lope], que no debemos omitir aquí la lista de las que recordamos»;[3] «In respect to his indebtedness to Lope de Vega, it is significant that Vélez frequently built upon his great contemporary, whom he resembles in rapidity of action, in facility of verse production, in quick change of scene and, notably, in his intuition concerning the popular taste»;[4] «Muchas de sus comedias derivan de otras de Lope sobre el mismo asunto […] de Tirso de Molina y algunas de otros comediógrafos de menos fama. […] Sin embargo, cierta falta de inventiva de los argumentos y el descuido en el desenvolvimiento de la acción»;[5] «Carecía de imaginación y se limitó a trasponer al plano de la tragedia heroica las obras de otros, cuya técnica imitaba muy bien».[6] Pero no todos los comentarios a la hora de hablar de la imitación o copia son tan negativos. Cabe mencionar los juicios de Valbuena Prat: «Aunque siga asuntos de otras obras —de Jerónimo Bermúdez o de Lope de Vega—, su personalidad evita el caer en convencionalismo o repetición»;[7] «Interesa el problema de las

[1] LISTA, Alberto, *Ensayos críticos y literarios*, 1844, *apud* COTARELO Y MORI, Emilio, «Luis Vélez de Guevara y sus obras dramáticas», en *Boletín de la Real Academia Española*, XV, 1916, pp. 621-652; XVII, 1917, pp. 137-171, y XVIII, 1917, pp. 225-308 y pp. 414-444. La cita se encuentra en la página 434.

[2] GIL DE ZÁRATE, Andrés, *Manual de Literatura*, 1844, *apud* COTARELO Y MORI, *art. cit.*, p. 435.

[3] COTARELO Y MORI, *art. cit.*, p. 442.

[4] SPENCER, F. E. y SCHEVILL, R., *The dramatic works of Luis Vélez de Guevara. Their plots, sources and bibliography*, California, University of California Press, 1937, p. xxiii.

[5] VÉLEZ DE GUEVARA, Luis, *El amor en vizcaíno y El príncipe viñador*, Ed. de Henrik Ziomek, Zaragoza, Clásicos Ebro, 1975, p. 14.

[6] AUBRUN, CH. V., *La comedia española. 1600-1680*, Madrid, Taurus, 1981, pp. 151-152.

[7] VALBUENA PRAT, A., *Literatura dramática española*, Barcelona, Labor, 1930, p. 182.

fuentes e imitaciones del teatro de Vélez. Respecto a la relación de prioridad de Lope con Vélez, no siempre se resuelve la cuestión a favor del maestro».[8]

Estos comentarios, en especial los citados en primer lugar, unidos a afirmaciones como las vertidas por Emilio Cotarelo y Mori, en el que hoy pasa por ser uno de los cinco estudios fundamentales y monográficos sobre la obra de Vélez, contribuyen a reforzar la imagen del Vélez imitador de Lope, obviando en todo momento los rasgos distintivos de dicho autor y, sobre todo, las escasas semejanzas que, tras un análisis exhaustivo y comparativo de las obras de ambos, se ponen en evidencia. Es, sin duda, Emilio Cotarelo quien más incide en este punto; sirva como ejemplo el listado que incluye al final del trabajo monográfico dedicado a Luis Vélez de Guevara, donde enumera hasta veinticinco comedias de Lope que han sido copiadas y refundidas por Vélez. No sólo el trabajo de Cotarelo hace hincapié en las semejanzas temáticas existentes entre ambos autores: la segunda gran monografía sobre Vélez de Guevara, *The dramatic works of Luis Vélez de Guevara. Their plots, sources and bibliografy*, de Spencer y Schevill, como su propio título anuncia, hace una relación de las fuentes y argumentos de las comedias de Vélez, lo que en ocasiones lleva a los autores a señalar a Lope como posible fuente de inspiración.

2. *Confrontación de algunas comedias*

Evidentemente, la imitación o copia no se percibe de la misma manera en todas las obras. Se puede hablar de imitación, de refundición, de inspiración e incluso de ausencia de la misma. En esa nómina que establece Cotarelo podría decirse que hay un poco de todo, incluso algunos datos que deben ser puestos en entredicho o más bien refutados. La imitación responde a diversos criterios; el mismo Cotarelo especifica, en cada caso, si estamos ante una copia, refundición o inspiración. Aún así, hay que esperar al estudio de Spencer y Schevill para corroborar dichas afirmaciones. Pero antes de valorar el grado de imitación existente entre ambos comediógrafos, es necesario no perder de vista las palabras de Ruiz Ramón:

> Diecisiete años más joven que Lope de Vega, Vélez de Guevara se forma como dramaturgo dentro de un estilo dramático y de una concepción de teatro que ha triunfado ya y cuenta con el favor y el fervor de un público insaciable. […] Como dramaturgo no tiene que hacerse pregunta previa alguna, sino sólo ponerse a la altura teatral de su tiempo, lo cual significa seguir a Lope de Vega.[9]

---

[8] VÉLEZ DE GUEVARA, L., *Teatro escogido: Reinar después de morir. La luna de la Sierra*, Ed. de A. Valbuena Prat, Madrid, Iberoamericana de publicaciones, 1930, p. 11.

[9] RUIZ RAMÓN, F., *Historia del teatro español. Desde sus orígenes hasta 1900*, Madrid, Cátedra, 1981, p. 183.

Esta idea incide en el aspecto que se intenta demostrar en este trabajo; no cabe duda de que no sólo Vélez sino también el resto de dramaturgos que escribe a la estela de Lope adoptan el sistema dramático propuesto por éste que tanto éxito había tenido entre el público; es absurdo plantearse que un autor optase por una nueva fórmula teatral diferente a la de Lope. En este sentido, la deuda de Vélez con Lope es innegable. Sin embargo, hay que ir más allá de las simples formas: aunque aparentemente dos o más comedias puedan parecer iguales, lo que realmente las diferencia es el significado que cada autor da a su obra —tal y como apuntaba Valbuena Prat—. Vélez toma argumentos de Lope pero evita la repetición, se decanta por un tratamiento diferente. Las semejanzas existentes entre ambos han propiciado varias confusiones y atribuciones erróneas tanto en un sentido como en otro. A priori, la confusión es lícita, sin embargo, no hay que olvidar los rasgos distintivos de cada autor.

El punto de partida será, por un lado, el listado mencionado anteriormente en el que se recogen afirmaciones como las siguientes: «*La Serrana de la Vera* es una excelente imitación de la de Lope»; «*La montañesa de Asturias* recuerda demasiado a *El Vaquero de Moraña*», «*El Rey Don Sebastián* tiene mucho parecido con la *Tragedia del rey Sebastián*» y «*El Águila del agua* salió de *La Santa Liga*». Y, también, por otro lado, la obra de Spencer y Schevill, en la que una a una establecen las fuentes de todas las comedias de Vélez señalando a Lope como punto de partida en algunas que Cotarelo no había mencionado, como, por ejemplo, *El alba y el sol* («In all probability Vélez was first inspired by Lope to write his drama, *El alba y el sol*») o *La luna de la Sierra* («The argument of the drama resembles that of Lope's *Peribáñez y el comendador de Ocaña*»).[10] El empeño de este trabajo es realizar un breve estudio comparativo que nos lleve a corroborar o a refutar las palabras de Cotarelo y las de Spencer y Schevill. Evidentemente, establecer un parangón entre las veinticinco que menciona Cotarelo y las que recogen Spencer y Schevill es algo demasiado pretencioso. Por ello, será necesario realizar una selección aleatoria.

2.1. *Estudios comparativos previos*

Algunos críticos ya han centrado su atención en el aspecto que se intenta analizar en este trabajo, en ocasiones motivados por la edición de comedias de Vélez, en otras, como consecuencia de planteamientos generales en torno a cuestiones genéricas del teatro áureo. En el primer caso, destaca el cotejo realizado por Menéndez Pidal y María Goyri de *La serrana de la Vera* de Lope y Vélez, consecuencia de la edición de la comedia de éste último, y, también, el análisis de Herzog que precede a su edición

[10] SPENCER Y SCHEVILL, *op. cit.*, p. 144 y p. 62.

de la *Comedia Famosa del Rey don Sebastián*, en el que se encuentra un breve estudio comparativo entre la comedia de Vélez y la tragedia de Lope de mismo nombre. En el segundo caso, hay que citar el trabajo que Juan Matas realizó para las Jornadas de Almagro dedicadas a la comedia villanesca, en el que confronta dos comedias de dicho género: *El Peribañez* de Lope y *La luna de la Sierra* de Vélez.

2.1.1. *Las dos serranas*

Con el título *La serrana de la Vera* escriben tanto Lope como Vélez una comedia. De las dos es la de Vélez la que ha gozado de un mayor reconocimiento, no en vano, la «excelente copia» —que, según Cotarelo, Vélez realiza de la de Lope— parece haber eclipsado a la comedia imitada. A la par del trabajo de Cotarelo, aparece una edición de dicha comedia a cargo de Menéndez Pidal y Mª Goyri, en cuyo estudio introductorio se analizan las similitudes entre ambos textos. Pidal deja en evidencia que, aunque fue Lope el primero en utilizar el vasto caudal temático que ofrecía el romance en el que se basan ambas comedias, sería Vélez el que «logró en su obra un vigor dramático que falta en la de Lope».[11] La comparación que realizan Pidal y Goyri episodio por episodio entre ambas comedias deja al descubierto algunas carencias en la obra de Lope; encontramos sucesos poco motivados o hechos poco enlazados con la acción. A esto hay que unir el tratamiento que ambos dan al episodio tradicional del que parten las dos comedias, en el caso de Lope la «falta de consistencia en la comedia […] es grande», «Toda la comedia se funda en el aire», sin embargo, Vélez «aceptando la tradición en todo su momento, procuró desentrañar el fondo poético del romance, y logró en su obra un vigor dramático que falta en la de Lope, «Vélez tiene además el mérito de haber creado un carácter par su serrana, lo que no hace Lope».[12] Podría decirse que se abre así un camino a seguir: Vélez ofrece un personaje que será bien recibido por otros dramaturgos, a la vista de la nómina de obras que recogen la figura de la Serrana: *Las dos bandoleras* de Lope o *La ninfa del cielo*, de Tirso.

Es evidente que Vélez conocía la comedia de Lope y también el romance popular. La comedia de Vélez —como el mismo Pidal señala— parte de la de Lope, pero a la vez retoma todos aquellos elementos populares que éste había abandonado; además, desarrolla el drama creando caracteres bien definidos como es el de la serrana y enlazando episodios de manera coherente y justificada. Todo esto ha llevado en la actualidad a considerar, no sólo que la «copia» que Vélez realiza de Lope es superior,

[11] VÉLEZ DE GUEVARA, L, *La serrana de la Vera*, Ed. de R. Menéndez Pidal y Mª Goyri de Menéndez Pidal, Madrid, *Teatro Antiguo Español*, I, 1916, p. 141.

[12] Las citas se encuentran en las páginas 140-142 de la edición citada en la nota anterior.

algo obvio, sino también a considerar dicha obra junto a *Reinar después de morir* como las dos mejores comedias de Vélez.

2.1.2. Tragedia del rey don Sebastián

La tragedia del rey don Sebastián de Lope sirve una vez más de fuente de inspiración para Luis Vélez. Esta inspiración precisa matizaciones, tal como se ha visto ya en el caso de la serrana. En esta ocasión, Vélez dramatiza un suceso histórico que presentaba ya numerosos precedentes tanto históricos, plasmados en crónicas o historias, como literarios. Por un lado, como señala Herzog, Vélez toma el dato histórico de la relación de Gerónimo de Franchi, y, por otro, recoge de Lope una serie de elementos y recursos accidentales. Pero, además, señala otras posibles fuentes de Vélez, destacando así el gusto de éste por los episodios históricos, aunque opte por modificarlos a la hora de plasmarlos en sus dramas. Quizá el aspecto más destacado del texto de Vélez es la caracterización del personaje principal en la que el dramaturgo tiene que solventar una serie de dificultades interpretativas como el problema de colocar ante el público la historia de un rey que muere en el campo de batalla por su propia falta de entendimiento, problemas todos ellos que resuelve acertadamente. Herzog llega a la conclusión de que «por debajo del tratamiento logrado y muy distinto de Lope del asunto histórico de Alcazarquivir, se esconde una concepción del hombre impotente ante las inclemencias que le aquejan»,[13] matiz que no se percibía en el texto de Lope.

2.1.3. La luna de la Sierra *y* Peribáñez

La evidente semejanza temática existente entre *La luna de la Sierra* y *Peribáñez o El comendador de Ocaña* no forma parte de la nómina de Cotarelo, pero sí de la de Spencer y Schevill: «The argument of the drama resembles that of Lope's *Peribáñez y el comendador de Ocaña*».[14] Pero más allá de las semejanzas temáticas o estructurales del drama, lo que realmente es relevante para este trabajo es la hipótesis de Juan Matas Caballero. El profesor Matas no incide en la comparación de dichas obras, sino más bien en la significación de la propuesta teatral de Vélez. Señala la marcada codificación de la comedia áurea y su dificultad para innovar o transgredir esa fórmula, ya que, en esta obra, Vélez de Guevara se plantea la posibilidad de modificar el tema de lo rústico: «no cambia en nada la ideología dominante de la época acerca del tema de

[13] VÉLEZ DE GUEVARA, L., *Comedia famosa del rey don Sebastián*, Ed. de Werner Herzog, *Anejos del Boletín de la Real Academia Española*, XXIV, Madrid, 1972, p. 54.

[14] SPENCER Y SCHEVILL, *op. cit.*, p. 62.

lo villano, sin embargo, sí introduce alguna modificación, sustentada en el ejercicio paródico, respecto del tradicional planteamiento del tema en la moda de su tiempo».[15] El espíritu novedoso de Vélez se observa al final de la comedia, cuando ésta se resuelve sin tragedia, desgracia, ni boda. La ausencia de estos elementos es interpretada por Juan Matas como un atisbo de modernidad, modernidad ausente en el texto de Lope; además, se señala la solución dialogada propuesta en el desenlace como origen de esta actitud novedosa de Luis Vélez.

A la vista de lo expuesto hasta el momento, es necesario acercarse a dicho listado de manera relativa, ya que en ocasiones omite filiaciones evidentes, como la arriba expuesta, y, en otras, establece semejanzas donde no existen, tal y como se señalará a continuación.

2.2. *Otros breves estudios comparativos*

2.2.1. *La montañesa de Asturias* y *El vaquero de Moraña*

Como se ha señalado con anterioridad, Cotarelo no acierta a la hora de establecer algunas fuentes. Este es el caso de *La montañesa de Asturias* y *El vaquero de Moraña*. El texto de Vélez le recordaba demasiado al de Lope, pero, tras una lectura minuciosa y detallada, hay que concluir que o Cotarelo leyó apresuradamente ambas obras, o que se confundió al establecer la comparación, ya que son pocos los rasgos comunes y, además, sería *El príncipe viñador*, otra obra de Vélez, la que recordaría en alguno de sus aspectos a *El vaquero de Moraña*. En *La montañesa de Asturias* se pueden establecer dos acciones paralelas: por un lado, las rivalidades entre el reino de León y el Condado de Castilla, reproduciéndose además un episodio legendario, recogido tanto en las crónicas como en los cantares, y, por otro, el tema de la mujer burlada, en este caso por el mismo príncipe, que recurre al asesinato de todos los hombres hasta dar con el que la engañó. La acción central de *El vaquero de Moraña* se centra en el amor entre el Conde de Saldaña y la hermana de Bermudo, rey de León. Ante la negativa del rey a que ambos estén juntos, Elvira, la infanta, será recluida en un convento y Manrique, capturado. Aunque huye cada uno por su lado, coincidirán y se refugiarán juntos en el campo.

[15] MATAS CABALLERO, J., «Variedad de registros y significación plural de lo villano en *La luna de la sierra*, de Luis Vélez de Guevara», en *La comedia villanesca y su escenificación, Actas de las XXIV Jornadas de Teatro Clásico*, Almagro, Ediciones de la Universidad de Castilla- La Mancha, 2002, p. 199.

A priori, las semejanzas entre ambas obras se centran en el marco histórico y en el espacio rural o de montaña. Sin embargo, las diferencias son muchas. Primero, en el título ya se advierte que mientras en la de Vélez la protagonista es una mujer, en la de Lope es un hombre (Montañesa y Vaquero). Segundo, la montañesa lo es en realidad, mientras que el vaquero no es otro que el Conde de Saldaña disfrazado para no ser capturado. Tercero, *La montañesa de Asturias* está enmarcada en las montañas de León y Asturias, con breves referencias a Oviedo y a León; *El vaquero* se circunscribe en Moraña, pueblo en la sierra de Ávila. Cuarto, mientras la obra de Vélez presenta un marcado carácter dual, historia de la montañesa y conflicto León-Castilla, la de Lope presenta una acción principal centrada en los protagonistas y una secundaria que se corresponde con conflictos amorosos entre los villanos que ofrecen su casa tanto al conde como a la infanta. Quinto, la obra de Vélez presenta un fuerte contenido histórico, no sólo por la alusión a personajes históricos sino también por los episodios de corte histórico y alusiones a guerras o lugares; el de Lope, más allá de las alusiones vagas a Bermudo, rey de León, al conde de Castilla, al conde de Saldaña, a Toledo o a los moros, no esconde una carga histórica. Sexto, Vélez recurre al tema de la mujer varonil encarnado en la montañesa, tema ausente en *El vaquero*. Es más que evidente que ambas obras no tiene mucho en común y que, utilizando las palabras de Cotarelo, «recuerdan» más bien poco, en contra de las palabras del mismo Cotarelo. Además, si hay algo en la obra de Vélez que recuerde a la de Lope no es en esta comedia, sino en *El príncipe Viñador*, tal y como señalan Spencer y Schevill y Ziomek, comedia en la que los amantes, el príncipe de Navarra y la infanta de León huyen y se refugian en el campo ante la imposibilidad de su amor. No obstante, las diferencias en este apartado también son evidentes: ambos escapan juntos y no son recogidos por ningún villano.

2.2.2. El Alba y el Sol *y* El postrer godo de España

El Alba y el Sol y *El postrer godo de España*. En este caso son Spencer y Schevill y no Cotarelo los que comentan la posibilidad de que Vélez se inspirase en la obra de Lope; inspiración o no, lo que sí parece evidente es la ausencia de imitación. El tema de la caída de Rodrigo y la Restauración a manos de Pelayo, como ellos mismos señalan, es materia de un temprano romance, de varias comedias y, como no podía ser de otro modo, materia cronística. Este aspecto es de suma trascendencia y fundamental no sólo en el teatro áureo sino en los demás géneros. ¿Hasta qué punto la diferente utilización de la materia histórica o legendaria desplegada en los cantares, el romancero, las crónicas o las historias que cada autor realiza puede ser considerada imitación o no? ¿Es lícito utilizar la palabra imitación para hacer referencia a dos obras que toman un mismo episodio como materia dramática aunque con tratamiento diferente,

personajes variados e incidiendo en aspectos diferentes? Este es el caso de estas dos comedias. Por un lado, la de Lope de Vega, *El postrer godo de España*, centrada en la coronación de Rodrigo, matrimonio, relación con la Cava y posterior caída y, de manera rápida (tercer acto), la reconquista de Pelayo; por otro, la obra de Vélez, centrada exclusivamente en la reconquista y en la figura de Pelayo. Es evidente, pues, que tan sólo coinciden ambas obras en la historia de Pelayo.

La historia de Rodrigo, a la que Lope dedica dos actos, es narrada por un personaje en la obra de Vélez de manera rápida y sin mucho detalle. En lo que respecta a Pelayo, el texto de Vélez presenta grandes divergencias con el de Lope. Vélez desarrolla la etapa de la Reconquista centrándola en la relación de Pelayo con Alba, una misteriosa mujer que —como no podía ser de otro modo— reúne las características de la mujer varonil, todo un tipo establecido en la dramaturgia veleceña, mujer que le ayudará en la lucha contra los moros. Además, se incide también en la relación de Pelayo con su esposa y también con la región de Asturias. En el caso de Lope, de la vida de Pelayo sólo conocemos la existencia de una hermana apresada que consigue escapar y, además, se presenta a Pelayo en Vizcaya. Acertadamente se preguntaban Spencer y Schevill si la única reminiscencia entre ambas comedias es la utilización por parte de Vélez en su título de la expresión «el sol de Pelayo», que aparece como verso en una canción dentro de la obra de Lope. Más allá de esto, no se pueden establecer relaciones de tipo imitativo; puede que sí de inspiración.

2.2.3. El águila del Agua *y* La Santa Liga

Hasta el momento se han analizado dos parejas de comedias, en un caso refutando las afirmaciones de Cotarelo y, en otro, reforzando la hipótesis de Spencer y Schevill. Por último, ya para concluir este estudio comparativo, analizaremos dos obras sobre las que tanto Cotarelo como Spencer y Schevill se pronuncian. Estos textos son: *El águila del Agua y batalla naval de Lepanto*, de Luis Vélez y *La Santa Liga* de Lope. Según Cotarelo, «El águila del agua salió de la Santa Liga»;[16] para Spencer y Schevill «Lope wrote on the same theme, *La Santa Liga*».[17] Es cierto que en ambas comedias se narra la batalla que La Santa Liga, formada por Venecia y España, libró contra los turcos en Lepanto. Pero no menos cierto es —como señala Paz y Melia—[18] que incluso Lope contaba con un antecedente, *La batalla naval* de Cervan-

[16] COTARELO, *art. cit.*, p. 443.

[17] SPENCER Y SCHEVILL, *op. cit.*, p. 138.

[18] VÉLEZ DE GUEVARA, Luis, «El águila del agua y batalla naval de Lepanto», Ed. de A. Paz y Melia, en *Revista de Archivos Bibliotecas y Museos*, X, 1904, pp. 182-200, 307-325 y XI, 1904, pp. 50-67. Véase p. 182.

tes, comedia que no ha llegado hasta hoy. No parece justo, por tanto, señalar a Lope como fuente de Vélez cuando el mismo Lope no fue el primero en escribir sobre tal asunto. Además, Paz y Melia va más allá señalando, como viene siendo habitual en los estudios sobre las fuentes utilizadas por Vélez, una relación de corte histórico sobre dicha batalla que probablemente Vélez utilizó, ya que muchos datos expuestos en esta relación aparecen en el texto de Vélez. Tal y como se ha señalado en el análisis de las comedias expuestas con anterioridad, parece una constante en Vélez no sólo tomar temas y episodios ya dramatizados por otros autores, sino también complementar dicho episodio tomando como fuentes textos históricos o legendarios. El peso de dichos textos, incluso cuando los anacronismos o alteraciones se hacen evidentes, es destacado en la obra de Vélez porque no se limita a refundir un suceso histórico ya contado por otro dramaturgo, sino que, además de apoyarse en el texto existente, añade nuevos datos, utiliza otras fuentes y opta por un tratamiento diferente.

De la lectura detallada de ambas comedias y la futura comparación se pueden extraer los siguientes datos objetivos: en primer lugar, observando el *dramatis personae* se advierte ya una diferencia. La nómina expuesta por Lope excede a la de Vélez, a lo que hay que unir el elevado número de turcos, inexistentes en el texto del ecijano; por otro lado, en Vélez se observa la presencia de rey Felipe y del príncipe Carlos, mientras que en Lope están ausentes, lo que conlleva un mayor desarrollo de los personajes españoles en Vélez y turcos en Lope. De esto se deriva la segunda gran diferencia: la obra de Lope, de manera general, se desarrolla en dos escenarios diferentes, Italia y países dominados por los turcos, mientras que la de Vélez se desarrolla por completo en España, excepto el episodio de la batalla. Evidentemente, los sucesos que envuelven la batalla no buscan una misma finalidad: por un lado, Lope refleja la personalidad del caudillo turco y de sus capitanes, mientras que Vélez desea destacar las difíciles relaciones existentes entre Don Juan de Austria y el príncipe Carlos, así como la mediación constante entre tío y sobrino por parte del rey Felipe. El episodio de la batalla parece ser, pues, lo único que tienen en común ambos textos, pero no hay que olvidar que en ambos casos dicho suceso se reduce al tercer acto. Es obvio que Vélez no ha seguido a Lope en los dos primeros tercios de su comedia. Habrá, pues, que observar cómo se desarrolla la batalla en ambos textos para poder así concluir si Vélez siguió de cerca el tercer acto de Lope o no. Es lógico pensar que ambas batallas tengan mucho en común, puesto que estamos ante un hecho histórico reciente y el público no permitiría que ninguno de los dos inventase nada.

Aunque la batalla tiene lugar en el tercer acto de cada texto, podría decirse que se va fraguando en los actos precedentes. En el caso de Lope, aparecen en el primer acto unos senadores venecianos que reciben la visita de un embajador turco que les anuncia el cese de la tregua. En el segundo acto, asistimos a la proclamación de la Santa Liga y al nombramiento de don Juan de Austria como general. Allí mismo, en tierras

italianas, se trata el tema de los ejércitos, los infantes o el número de galeras que se pueden poner al servicio de la Liga. Finalmente, en el tercer acto, don Juan de Austria llega a Italia para ponerse a la cabeza de dicho ejército, pero previamente pide el parecer de todos y cada uno de los nobles que le acompañan. La batalla es narrada por España, Venecia y Roma, batalla en la que triunfa la Santa Liga, por lo que don Juan recibirá múltiples elogios y futuros monumentos y estatuas. En el texto de Vélez, hasta el acto segundo no aparecen indicios de la batalla: será el rey Felipe el que reciba la misiva del Papa Pio V pidiendo su participación en dicha Liga y ofreciendo a Juan de Austria el liderazgo de tal empresa. Los recelos entre Juan y su sobrino el príncipe Carlos afloran con esta noticia. Rápidamente Juan se embarca junto a un grupo de hombres nobles. Antes de la batalla, Vélez introduce un episodio protagonizado por unos músicos, un poeta y un viejo obsesionado con los libros de caballerías. Tras este inciso, aparecen ya los españoles en las galeras. Don Juan pide su opinión a todos ese grupo de nobles que lo acompaña. Una vez que están todos de acuerdo, se traza la estrategia de guerra. En el clímax de la batalla hacen su aparición el gracioso Escamilla y la mujer disfrazada de hombre que se ha embarcado con ellos. La obra finaliza con la victoria de la Santa Liga y alguna alabanza hacia don Juan.

Varios elementos parecen repetirse como la fidelidad de Lope de Figueroa hacia don Juan, la consulta a los caballeros que lo acompañan, la preparación de una estrategia… Sin embargo, se puede señalar más de una diferencia. En la obra de Lope se evidencia un tono solemne que no existe en la de Vélez: la aparición de senadores, la intervención de España, Venecia y Roma narrando la batalla, el parlamento del turco vencido o los elogios a don Juan inciden en ese tono grave y más serio del texto de Lope, mientras que Vélez introduce en plena batalla la figura del gracioso, distorsionando así la intención elevada y seria que se encontraba en la batalla de Lope. Es, pues, evidente a la vista de estos datos que la intención de Vélez no era seguir a Lope en el tratamiento del episodio histórico. Vélez da prioridad a los sucesos situados en España, omite el desarrollo de caracteres turcos e italianos, se centra en las figuras de la corte española y en sus juegos, los nobles que aparecen son caballeros españoles, además inserta episodios, podría decirse que de tipo popular: un poeta, músicos, un viejo contando historias caballerescas… Y, sobre todo, llama la atención la importancia y el papel destacado de la pareja de graciosos, ausente en Lope, cuyas acciones secundarias siguen esa línea de gravedad: mujer y niño secuestrados por turcos, mercader comprando cautivos… Hay que concluir, por tanto, que si bien Vélez tomó el episodio de la batalla de Lepanto de la obra de Lope, no era con la intención de reproducirlo, sino de dar un nuevo tratamiento e interpretación a las circunstancias que rodearon al mismo.

3. *Conclusiones y reflexiones*

A la luz de lo expuesto a lo largo de este trabajo, tan sólo deseamos concluir intentando dar respuesta a dos preguntas: ¿cuál es el motivo por el que se insiste una y otra vez en presentar a Luis Vélez como un mero imitador? ¿Se puede defender esa idea de imitación en lo que respecta al teatro de Vélez de Guevara?

En primer lugar, cabe plantearse por qué, si la fórmula de la comedia nueva, los temas, los estilos o los personajes están asumidos por todos los dramaturgos de manera destacada, sólo se incide de manera especial en la imagen de Vélez como imitador de Lope y otros. Quizá la respuesta haya que buscarla en la temática teatral de Vélez. Su gusto por la comedia heroica, de base histórica o legendaria le lleva a adoptar como materia casi exclusiva de su teatro la historia, la tradición… Este campo, evidentemente, es común o a todos los dramaturgos. Son escasas las comedias de Vélez que parten de un argumento original —utilizamos este término para referirnos a un argumento inédito—, sus obras surgen de un romance, de una canción, de un suceso legendario o épico, o de la materia histórica. Materia compartida y al alcance de todos los escritores. Esta preferencia o especialización en dichos asuntos es, probablemente, lo que le hace coincidir constantemente con los dramas de sus coetáneos. No hay que olvidar que Vélez no escribió ni dramas de enredos ni de capa y espada: podría decirse que se especializó en la «tragedia heroica». La historia, aunque fuertemente alterada, y la tradición son sus dos grandes obsesiones.

En segundo lugar, tras el análisis llevado a cabo ya por algunos críticos y estudiosos, unido al realizado en este trabajo, se pone de manifiesto que incluso en los casos en que los textos parecen muy cercanos, el tratamiento del asunto difiere. Es, pues, evidente que el empleo del término imitación y sobre todo el de copia ha de ser matizado, en este caso concreto, a la hora de hablar de Luis Vélez de Guevara. No obstante, sería necesario realizar el análisis comparativo de manera exhaustiva a la totalidad del corpus veleceño para aventurarse a realizar afirmaciones y conclusiones en conjunto, ya que lo expuesto aquí no es más que una pequeña cala.

Bibliografía

AUBRUN, CH. V., *La comedia española. 1600-1680*, Madrid, Taurus, 1981.

COTARELO Y MORI, E, «Luis Vélez de Guevara y sus obras dramáticas», en *Boletín de la Real Academia Española*, XV, 1916, pp. 621-652; XVII, 1917, pp. 137-171, y XVIII, 1917, pp. 225-308 y pp. 414-444.

MATAS CABALLERO, J., «Variedad de registros y significación plural de lo villano en *La luna de la sierra*, de Luis Vélez de Guevara», en *La comedia villanesca y*

su escenificación, Actas de las XXIV Jornadas de Teatro Clásico, Almagro, Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, 2002.

RUIZ RAMÓN, F., *Historia del teatro español. Desde sus orígenes hasta 1900*, Madrid, Cátedra, 1981.

SPENCER, F. E. y SCHEVILL, R., *The dramatic works of Luis Vélez de Guevara. Their plots, sources and bibliography*, California, University of California Press, 1937.

VALBUENA PRAT, A., *Literatura dramática española*, Barcelona, Labor, 1930.

VEGA, Lope de, *El postrer godo de España* en *Obras completas. Comedias, XI*, Madrid, Biblioteca Castro, 1995.

——, *La Santa Liga*, en *Obras completas. Comedias, X*, Madrid, Biblioteca Castro, 1994.

——, *La serrana de la Vera*, en *Obras completas. Comedias, V*, Madrid, Biblioteca Castro, 1993.

——, *La tragedia el rey don Sebastián*, en *Obras completas. Comedias, VIII*, Madrid, Biblioteca Castro, 1994.

——, *El vaquero de Moraña*, en *Obras completas. Comedias, XII*, Madrid, Biblioteca Castro, 1995.

VÉLEZ DE GUEVARA, L., *Comedia famosa del rey don Sebastián*, Ed. de Werner Herzog, *Anejos del Boletín de la Real Academia Española*, XXIV, Madrid, 1972.

——, «El águila del agua y batalla naval de Lepanto», Ed. de A. Paz y Melia, en *Revista de Archivos Bibliotecas y Museos*, X, 1904, pp. 182-200, 307-325 y XI, 1904, pp. 50-67.

——, *El Alba y el Sol*, en *la Imprenta de los Hermanos de Orga, en donde se hallará esta, y otras de diferentes Títulos*, año de 1793.

——, *El amor en vizcaíno* y *El príncipe viñador*, Ed. de H. Ziomek, Zaragoza, Clásicos Ebro, 1975.

——, *La luna de la Sierra*, Ed. de Luisa Revuelta, Zaragoza, Clásicos Ebro, 1969.

——, *La montañesa de Asturias***,** en *Parte treinta, Comedias nuevas y escogidas de los mejores Ingenios de España*, Madrid, 1668.

——, *La serrana de la Vera*, Ed. de R. Menéndez Pidal y Mª Goyri de Menéndez Pidal, Madrid, *Teatro Antiguo Español*, I, 1916.

——, *Teatro escogido: Reinar después de morir. La luna de la Sierra* , Ed. de A. Valbuena Prat, Madrid, Iberoamericana de publicaciones, 1930.

CERVANTES EN EL QUICIO NARRATIVO: LA REPRESENTACIÓN DE LA TEMPORALIDAD EN EL *QUIJOTE* Y EL *PERSILES*[*]

SANTIAGO PÉREZ ISASI
UNIVERSIDAD DE DEUSTO

De acuerdo con las teorías de Paul Ricoeur,[1] la narración, sea histórica o literaria, es la única manera en que se puede representar la percepción del tiempo. De ahí que hayan fracasado los intentos de aprehender la experiencia temporal por parte de distintos filósofos, o las aproximaciones no narrativas a la historia, propiciadas por ciertas corrientes del pasado siglo. En la comprensión del tiempo tal y como la expresa San Agustín en sus *Confesiones*, en efecto, se observa una discordancia, una distensión del alma que, según Ricoeur, sólo puede encontrar su organización adecuada en la disposición de la trama narrativa, de acuerdo a los planteamientos aristotélicos.

Sin embargo, dicha representación no se ha producido del mismo modo a lo largo de la historia de la narrativa. Cabe distinguir, hasta el presente, al menos dos paradigmas distintos que responden a concepciones poéticas, retóricas y también temporales distintas.

El primero de ellos, que podríamos denominar *clásico*, estaría regido por las normas de los retóricos grecolatinos, así como por la *Poética* de Aristóteles.[2] La narrativa correspondiente a este paradigma —las epopeyas, las novelas grecolatinas y en general las novelas pastoriles, moriscas, bizantinas…— se caracterizan por una preponderancia de la trama sobre el resto de los elementos centrales de la narración —personajes, espacio, tiempo—. En cuanto a la representación del tiempo, se trata de una visión no psicológica, cercana a la concepción circular o atemporal del mito, sin repercusión en la configuración estática de los personajes.

---

[*] Esta comunicación supone una primera aplicación práctica de los planteamientos teóricos desarrollados en mi tesina de licenciatura titulada *Introducción a algunos elementos narratológicos: paradigma clásico y paradigma moderno.* (Universidad de Deusto, 2000), dirigida por la Dra. Elena Artaza y el Dr. Ángel García Galiano. Se inscribe además en el contexto de mis estudios actuales sobre el canon de la literatura española, dirigidos por el Dr. Pozuelo, que realizo con una beca de Investigación Predoctoral del Gobierno Vasco.

[1] En RICOEUR, P, *Tiempo y Narración*, 3 vols, Madrid, Siglo XXI, 1995-1996.

[2] Conviene recordar que, dado que el supuesto libro segundo de la *Poética* se perdió, o bien nunca fue escrito, los teóricos posteriores a Aristóteles tuvieron que realizar una extrapolación para adecuar sus planteamientos a la comedia y a la novela. Véase al respecto VEGA, M.J., *La teoría de la 'novella' en el siglo XVI. La poética neoaristotélica ante el 'Decamerón'*, Salamanca, Johannes Cromberger, 1993.

El paradigma moderno se abre como una brecha en el paradigma clásico, a través de la evolución de las colecciones de relatos como el *Decameron* o los *Cuentos de Canterbury*, y de los *novellieri* italianos, hasta configurarse como una narración unitaria en textos fundacionales como *El Lazarillo*. En esta segunda configuración, la trama cede su carácter prioritario en favor de otros elementos, sobre todo el personaje, que pasa a convertirse en el centro sobre el que gira la novela, y el que le concede unidad. Esto tiene sus consecuencias, igualmente, en la representación temporal, que pasa a ser psicológica, interna.

Así expresa este cambio en la forma de tratar el tiempo novelístico María del Carmen Bobes Naves:

> Excepto el *Lazarillo*, las novelas [del XVI] dan un tratamiento al tiempo que no altera el de las novelas clásicas. El tiempo está incorporado al relato como una categoría de la acción, pues es siempre un tiempo implicado en los verbos de acción, o en los cambios de situación de los personajes, y no repercute para nada en ellos, que ni envejecen, ni modifican sus actitudes, no se enriquecen mental o sentimentalmente, ni sufren alteraciones de las que podamos decir que son efecto del paso del tiempo.
>
> Algo muy distinto ocurre en la novela cervantina, en la que el tiempo es para los protagonistas (no para otros personajes secundarios) la trayectoria de un cambio, incorporado a los sujetos a través de la acción, pero además es un elemento de estructuración de la trama…[3]

Hay, por supuesto, diversas obras y géneros que prestan matices a esta gruesa clasificación. Aunque el momento del nacimiento de la novela moderna puede fecharse en torno a los siglos XVI-XVII, el análisis de obras concretas de este periodo, como el que nos ocupa, demuestran rasgos de pervivencia del paradigma clásico en obras consideradas modernas, y viceversa.

De este modo, Cervantes se sitúa con su obra en el momento crítico en que se está produciendo este giro en la historia de la narrativa: aunque gran parte de su producción ejemplifica, con matices, la tradición del paradigma clásico —la *Galatea*, el *Persiles*…—, otra parte, sobre todo y de manera esencial el *Quijote*, supone la primera gran consagración del nuevo modelo. Creo que deben recordarse, además, dos datos con respecto a la relación de Cervantes con estos modos narrativos: el primero, que las obras del tipo *clásico* gozaban al parecer de mayor estimación por parte de su autor, a juzgar por las alabanzas que sobre ellas incluye en diversos prólogos,[4] y la

[3] BOBES NAVES, María del Carmen, «El tiempo como unidad sintáctica del *Quijote*», en *Cervantes. Estudios en la víspera de su centenario*, Kassel, Reichenberger, 1994, vol. I, pp. 125-130.

[4] El *Persiles* se promete tanto en el prólogo a las *Novelas Ejemplares* como en los dos del *Quijote*; la segunda parte de la *Galatea*, en los mismos, y también en el prólogo del mismo *Persiles*, a pesar de que en él Cervantes se muestra consciente de la cercanía de su muerte.

reiteración en prometer su publicación; y por otro lado, que no se puede hablar de evolución de Cervantes de un paradigma a otro: durante los últimos años de su vida Cervantes debió de simultanear la composición del *Quijote* (primera y segunda parte) con la del *Persiles*, así como un volumen de obras de teatro, las *Novelas Ejemplares* y, a juzgar por sus repetidas promesas, la segunda parte de la *Galatea*.

Estas afirmaciones pueden demostrarse, como espero hacer aquí, analizando los distintos modelos temporales que se entrecruzan en *El Quijote* y en el *Persiles*, obras complejas en las que cabe distinguir siete configuraciones temporales:[5] el tiempo de la aventura, el tiempo mítico, el histórico, el fantástico, el biográfico, el tiempo interior o *durée* y el tiempo (o meta-tiempo) del narrador.

1. *Tiempo de la aventura*

Con esta denominación nos referimos a la lo que Mijail Bajtin denomina «el cronotopo del *mundo ajeno milagroso* de las novelas caballerescas»[6] y que según José Manuel Cuesta Abad «se compone de segmentos contiguos que se refieren a la instantaneidad de la aventura. La cronología avanza de un modo progresivo y rectilíneo, marcado por una articulación múltiple».[7] Este cronotopo, afirma el propio Mijail Bajtin, se parece al de la novela griega, pero añade un elemento nuevo: la individualidad de los héroes, y la asunción de un mundo donde lo maravilloso es la norma, y no la excepción.

Este tipo de cronotopo aparece con variantes en el *Persiles*: en efecto, se puede afirmar que nos encontramos en un mundo en el que prima el *de repente*, y en el que la sorpresa excede con mucho a la causalidad. Sin embargo, no puede decirse que sea un mundo maravilloso, que no respete las normas de la verosimilitud. Lo cierto es que éste es un tema demasiado complejo para abordarlo aquí,[8] pero conviene recordar la

[5] Un modelo de análisis estructural de ambas obras puede encontrarse en SORIANO, Catherine: «Tiempo, modo y voz en *Los Trabajos de Persiles y Sigismunda*», en *Actas del II Coloquio Internacional de la Asociación de Cervantistas*, Barcelona, Anthropos, 1991, pp. 709-718; y JUAN BOLUFER, Amparo de: «Orden, velocidad y frecuencia en la narración del *Quijote* de 1605», en *Actas del II Coloquio Internacional de la Asociación de Cervantistas*, Barcelona, Anthropos, 1991, pp. 583-600.

[6] BAJTIN, Mijail, *Teoría y estética de la novela*, Madrid, Taurus, 1989, p. 316.

[7] CUESTA ABAD, José Manuel, «El *Quijote*, novela moderna. (Algunas cuestiones de poética histórica)», en *Epos*, VII, 1991, pp. 342.

[8] Entre otros, se puede ver un estudio de las opiniones del propio Cervantes reunidas y comentadas por E.C. Riley en *Teoría de la Novela en Cervantes*, Madrid, Persiles, 1966, pp. 261-314.

polémica, inserta dentro de la propia novela, que provocan hechos como que una alfombra vuele (p. 90)[9] o que una mujer se transforme en loba (p. 91).

En cuanto al *Quijote*,[10] esta modalidad espacio-temporal es la que se somete precisamente a crítica por su contraste con el mundo y el tiempo real. Así, cabría decir que aunque se mantiene un cierto predominio de lo inesperado —sobre todo con las repetidas *anagnorisis* que se acumulan en los episodios antes citados—, en cambio se elimina todo elemento maravilloso, salvo en la mente enferma y distorsionada de don Quijote, o en las falsas artimañas preparadas por el cura y el barbero, por Sansón Carrasco o el resto de personajes con el fin de confundirle.

2. *Tiempo mítico*

Relacionado con el modelo temporal anterior, el tiempo mítico es el considerado por análisis antropológicos en la línea de los de J.G. Frazer, y que encuentran su aplicación a la narrativa cervantina en *The Golden dial*, de L.A. Murillo,[11] o en «Cervantes' redundant midsummer in Part II of the *Quijote*», de Alfred Rodríguez y Kart Roland Rowe.[12]

Lo que proponen estos autores es que se produce una identificación de don Quijote como *héroe solar*, y de ahí las aparentes incoherencias temporales que hace que salga de su pueblo por primera vez en el mes de julio, y llegue a Barcelona «la víspera de San Juan en la noche».[13] Tampoco pensar, como hace Hartzenbusch, que se trata de la fiesta del 29 de Agosto elimina la incoherencia, ya que, en efecto, no hay tiempo material para que en apenas dos meses sucedan las tres salidas del caballero, con todos sus avatares, sus regresos, y sus periodos de descanso. Estos mismos autores proponen que las dos muchachas con las que se encuentran los protagonistas en su vuelta a la aldea son una representación de la primavera, con lo que se cierra el ciclo temporal.

---

[9] CERVANTES, Miguel de, *Los trabajos de Persiles y Sigismunda*, ed. de Juan Bautista Avalle-Arce, Madrid, Castalia, 1990.

[10] CERVANTES, Miguel de, *El ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha*, ed. de Francisco Rico, Madrid, Instituto Cervantes–Crítica, 1998.

[11] MURILLO, L.A., *The golden dial*, Oxford, The Dolphin Book Co., 1975.

[12] RODRÍGUEZ, Alfred y ROLAND ROWE, Kart: «Cervantes' Redundant Midsummer in Part II of the *Quijote*» en *Cervantes: Bulletin of the Cervantes Society of America* 5.2, 1985, pp. 163-67. Dicho artículo se encuentra íntegro en Internet en la siguiente dirección URL: <http://www.h-net.org/~cervantes/csa/articf85/rodriguez.htm>.

[13] Ver al respecto las reflexiones de Félix Martínez-Bonati en *El Quijote y la Poética de la novela*, Alcalá de Henares, Biblioteca de Estudios Cervantinos, 1995, pp. 85-87.

Por otra parte, aunque no parece haberse realizado ningún estudio similar a los anteriores aplicado al *Persiles*, podría pensarse que existe en él el mismo tipo de *verano recurrente* del que se ha hablado para el *Quijote*. Ahora bien, aquí, como afirma Isabel Lozano Renieblas, «las diferentes estaciones del año funcionan como complemento y exigencia de la aventura o acción, carentes de toda regularidad y significación cíclica».[14]

3. *Tiempo fantástico o fabuloso*

Con esta denominación se refiere José Manuel Cuesta Abad a un tiempo que «se manifiesta por lo común en una extraordinaria condensación del tiempo físico (varios años discurren en una noche)»,[15] característico, según él, de las novelas de prueba. El ejemplo más claro de este tipo de tiempo, en el caso de las obras que nos ocupan, es el famoso episodio de la Cueva de Montesinos, en el *Quijote* II, 22-23. En él, en efecto, don Quijote se sumerge en la profundidad de la cueva, permanece en ella durante media hora —una hora según responde Sancho—, y a la salida relata hechos que abarcan una duración de tres días. Al igual que el tiempo de la aventura, también este tiempo fabuloso es objeto de parodia, ya que ni el primer supuesto redactor de la historia ni el resto de personajes, ni sobre todo Sancho, creen posible lo relatado por don Quijote.

María del Carmen Bobes Naves[16] da un significado más complejo a esta anécdota: más allá de su inverosimilitud, o mejor a causa de ella, es el elemento que introduce verdaderamente la duda, tanto en Quijote como en Sancho, acerca de los respectivos tiempos en los que han venido participando hasta entonces: por primera vez don Quijote duda de la realidad de su tiempo aventurero; por primera vez, también, Sancho duda de su tiempo histórico-costumbrista, para aceptar, frente a los duques (II, 33) la posibilidad de que exista el tiempo fabuloso, y de que el encantamiento de Dulcinea, situado en el campo de lo maravilloso, haya ocurrido realmente.

4. *Tiempo histórico*

Una de las mayores diferencias entre la novela griega original y su versión renacentista y barroca, la novela bizantina, es la incorporación relativa de un tiempo histó-

---

[14] LOZANO RENIEBLAS, Isabel, *Cervantes y el mundo del* Persiles, Biblioteca de Estudios Cervantinos, Alcalá de Henares, 1998, p. 52.

[15] CUESTA, *op. cit*., p. 342.

[16] BOVES, *op. cit.*, pp. 136 y ss.

rico: «En cambio, en las novelas de aventuras del XVI y XVII el tiempo pierde parte de su abstracción».[17] Ello va unido a la aparición y surgimiento de un cronotopo de las costumbres, que relaciona un tiempo con referencias reales a fechas y acontecimientos históricos, con un espacio igualmente real, en el que se desarrollan las acciones habituales de la vida cotidiana.

En el *Quijote* la presencia de este cronotopo costumbrista, ya desarrollado en la novela picaresca, se manifiesta en los escenarios sobre los que se desarrolla la acción, así como múltiples referencias a los ritmos cotidianos de la vida. Por otra parte, el momento histórico en el que se producen las acciones de la novela queda envuelto por una cierta neblina, con referencias a cronistas, traductores, etc., lo que parece situarlo en un pasado lejano, mientras que el comienzo de la Segunda Parte hace suponer que hay práctica simultaneidad entre los acontecimientos y su redacción, dado que de otra manera resulta imposible que la obra estuviera publicada para cuando don Quijote y Sancho realizan su tercera salida, apenas mes y medio después de su vuelta.[18] En todo caso, sí hay apuntes históricos, principalmente en la narración del cautivo, que permiten al lector situar en un marco de unos treinta años —entre 1574, último año citado con exactitud en la Primera Parte, y 1604, fecha de los documentos preliminares— el tiempo *real* de la acción.

En el *Persiles*, por su parte, se produce una división entre las dos primeras partes —que representan el tiempo mítico en un espacio septentrional— y las dos últimas —que representan un tiempo y un espacio histórico—.[19] A la vaguedad temporal de la primera parte corresponde la vaguedad territorial, mientras que la concreción espacial de la segunda parte —Lisboa, España, Francia, Roma…— lleva aparejada una realidad temporal mucho mayor, con referencias históricas concretas: se hace mención por ejemplo a Carlos V (p. 396) y a Felipe III (p. 320), en concreto al retorno de la corte a Madrid en 1606.[20]

---

[17] LOZANO, *op. cit*, p. 50.

[18] En todo caso en esto, como en las referencias a fechas y años, no es posible buscar una coherencia verdaderamente realista, en el sentido en que se exige a las novelas históricas de los siglos XIX y XX.

[19] Véase el estudio de SORIANO, Catherine, «*Los Trabajos de Persiles y Sigismunda*: tiempo mítico y tiempo histórico», en *Actas del I Coloquio Internacional de la Asociación de Cervantistas*, Anthropos, Barcelona, 1990, pp. 309-313.

[20] Véase la nota de J.B. Avalle-Arce al respecto en su edición.

5. *Tiempo biográfico*

Por tiempo biográfico se entiende aquél que se inscribe en la vida de los personajes, en su proceso de maduración o aprendizaje, con influencia en su aspecto físico, en su psicología, etc. Se ha visto más arriba cómo Bobes Naves consideraba que ya en el *Lazarillo* donde se producía una verdadera integración del tiempo de la trama y tiempo del personaje, cosa que, en cambio, no ocurría en las novelas anteriores. En el mismo sentido se expresa Bajtin en su análisis diacrónico del cronotopo de la novela griega:

> Esa ruptura, esa pausa, ese hiato entre los dos momentos biográficos directamente contiguos, en el que se estructura toda la novela, no se incorpora a la serie biográfica temporal: se sitúa fuera del tiempo biográfico; el hiato no cambia nada en la vida de los héroes; no aporta nada a su vida. Se trata de un hiato extratemporal entre los dos momentos del tiempo biográfico.[21]

Aquí la diferencia entre las dos novelas estudiadas es clara. El *Quijote*, en primer lugar, presenta una evolución de los personajes a lo largo de la novela que ha sido advertida ya en innumerables ocasiones. Esta evolución se da a lo largo del tiempo narrativo y, en cierto sentido, gracias a él. Sólo la sucesión de experiencias —además de la mano del autor— hace que don Quijote pase de su primera locura inicial, simple y monomaníaca, a una más compleja, con muchos matices intermedios, con momentos de intensa lucidez, hasta llegar a la duda de la que antes hablábamos y, ya el final de la novela, a la curación; del mismo modo, Sancho pasa de ser un aldeano «de muy poca sal en la mollera» (I, 7) al discreto gobernador de la Ínsula Barataria.

En el *Persiles*, en cambio, los personajes permanecen invariables: la pareja protagonista es siempre igual a sí misma, nobles y enamorados a lo largo de toda la obra y a pesar de todos los obstáculos. Los personajes son conscientes del paso del tiempo, como se verá de nuevo más abajo, pero ello no supone ninguna alteración en su proyecto vital básico, que sigue siendo el estar juntos, casarse y vivir cristianamente, proyecto que culmina en Roma.[22]

---

[21] BAJTIN, *op. cit.*, p. 242.

[22] A diferencia de lo que establece Bajtin en las páginas antes señaladas (*op. cit.*, pp. 239-262), aquí la acción no comienza con el primer encuentro de los dos protagonistas, ya que Cervantes, siguiendo una tradición épica consagrada, comienza la acción *in media res*, cuando los protagonistas ya están separados y lejos de su hogar.

6. *Tiempo interior (*duree*)*

Además de los tiempos exteriores mencionados hasta aquí, una novela también es susceptible de representar el llamado *tiempo interior* de los personajes. Conviene resaltar que esta percepción mental o psicológica del tiempo no es muy distinta de los tres estados de los que habla san Agustín en sus *Confesiones*: la memoria del pasado, la atención al presente y la espera del futuro. Estas distintas sensaciones hacen que a un mismo tiempo exterior puedan corresponder distintas percepciones interiores.

En el *Quijote*, el lector es el primero en percibir una poderosa discrepancia entre el tiempo exterior —el número de días en los que transcurre la acción— y la cantidad de acciones narradas. Ahora bien, esta sensación la confirman los distintos personajes, quienes en varias ocasiones exageran, por exceso de atención quizás, los periodos de tiempo de los que hablan.[23] Estas exageraciones pueden interpretarse como una manifestación de la discordancia entre tiempo exterior —apenas transcurren unos días— y tiempo interior —durante esos días tanto la atención como la espera están anormalmente activos—. Un ejemplo especialmente significativo es el de Sancho, a quien, emocionado con la posibilidad de poseer y gobernar una ínsula, el tiempo de espera le parece interminable.[24]

En el *Persiles* el tiempo también se matiza mediante estados mentales, si bien estas incoherencias temporales no son tan evidentes. En opinión de Isabel Lozano Renieblas, «a diferencia de la novela de aventuras barroca, los personajes de las novelas de tipo griego no conocen duración temporal alguna, fuera del *de repente*. En esta novela, en cambio, aparecen el tiempo de la espera, y el tiempo de la duda, ambos relacionados con la llegada a Roma y la consecución del objetivo último: el casamiento de Persiles y Sigismunda».[25]

7. *Tiempo del narrador*

Aún cabría añadir un modelo temporal más a los comentados anteriormente: el tiempo de la escritura, o tiempo del narrador, es decir, aquel en el que la obra se va construyendo ante los ojos del lector; un tiempo ajeno a la acción, teóricamente posterior a ella y que se intercala a través de la participación directa del narrador, que comenta sus propias peripecias a la hora de redactar el texto que se está leyendo.

---

[23] Así Sancho: «Aún es temprano —respondió Sancho—, porque no ha sino un mes que andamos buscando las aventuras» (I, 9), cuando apenas llevan tres días.

[24] «Pues no anduve yo en Sierra Morena ni en todo el discurso de nuestras salidas, sino dos meses apenas, ¿y dices, Sancho, que ha veinte años que te prometí la ínsula?» (II, 28)

[25] LOZANO, *op. cit.*, pp. 68-80.

Son bien conocidos los artificios de este género introducidos en el *Quijote*, ya desde el irónico prólogo dirigido al «desocupado lector», pero sobre todo en el capítulo 9 de la Primera Parte, en el que cesa completamente la acción —precisamente en el momento en que don Quijote y el vizcaíno tienen las espadas en alto—, y el narrador se centra en el relato de cómo encontró nuevos materiales con los que completar la historia. Este tiempo meta-narrativo, sobre todo introducido de manera tan abrupta en medio de la narración, produce un efecto de distanciamiento irónico con respecto a la acción narrada, así como un efecto de profundidad, de *mis en abîme*.

En el *Persiles*, el tiempo del narrador carece de la importancia narratológica del *Quijote*, ya que no existe tal distanciamiento irónico sino que se pretende la plena implicación del lector en la acción; sin embargo, sí es posible encontrar pequeños retazos de participación del narrador, que se presenta a sí mismo en el proceso de construcción de la obra, a partir de documentos anteriores: «Con esta máxima, pues, el que escribió esta historia dice que Soldino…» (p. 395).

La primera conclusión que se desprende del anterior estudio es la constatación de la gran complejidad temporal de las obras cervantinas, en las que se entrecruzan diversos modelos antropológicos y narratológicos, algunos pertenecientes a la tradición clásica, y otros que recientemente se habían añadido a los usos narrativos.

En este camino del cambio de paradigma, del que se ha hablado al comienzo, el *Persiles* presenta continuidad con obras anteriores basadas en el tiempo de la aventura que rechazaban, por el contrario, el tiempo biográfico. Incluye, eso sí, elementos más propios de la modernidad, como la inclusión del tiempo histórico —relacionado con el cronotopo de las costumbres—, y hasta cierto punto, del tiempo interior, mientras que el meta-tiempo del narrador queda reducido a anotaciones marginales.

En el *Quijote*, por su parte, se observa una ruptura muy importante de la tradición clásica en cuanto al tratamiento narrativo del tiempo. Por un lado, tanto el tiempo de la aventura como el tiempo fabuloso son ridiculizados por su violento contraste con la realidad; por otro, se introducen modelos temporales que marcan la trayectoria posterior de la novela europea: el tiempo histórico, el tiempo biográfico, el tiempo interior y el tiempo del narrador.

Cuando escribió estas dos novelas, ya lo hemos dicho, Cervantes se hallaba en el quicio del cambio narrativo. El *Persiles* intentaba culminar la larga tradición clásica, «llegar al estremo de bondad posible».[26] El *Quijote*, en cambio, fue su gran aldabonazo a la puerta de la modernidad.

[26] CERVANTES, *Quijote*, Segunda Parte, Dedicatoria.

Bibliografía

BAJTIN, Mijail, *Teoría y estética de la novela*, Madrid, Taurus, 1989.

BOBES NAVES, María del Carmen: «El tiempo como unidad sintáctica del *Quijote*», en *Cervantes. Estudios en la víspera de su centenario*, Kassel, Reichenberger, 1994, vol. I.

CUESTA ABAD, José Manuel: «El *Quijote*, novela moderna. (Algunas cuestiones de poética histórica)», Madrid, *Epos*, VII, 1991.

JUAN BOLUFER, Amparo de: «Orden, velocidad y frecuencia en la narración del *Quijote* de 1605», en *Actas del II Coloquio Internacional de la Asociación de Cervantistas*, Barcelona, Anthropos, 1991.

LOZANO RENIEBLAS, Isabel: *Cervantes y el mundo del* Persiles, Alcalá de Henares, Biblioteca de Estudios Cervantinos, 1998.

MARTÍNEZ-BONATI, Félix: *El Quijote y la Poética de la novela*, Alcalá de Henares, Biblioteca de Estudios Cervantinos, 1995.

MURILLO, L.A.: *The golden dial. Temporal configuration in* don Quixote, Oxford, The Dolphin Book Co., 1975.

RICOEUR, Paul, *Tiempo y Narración*, 3 vols, Madrid, Siglo XXI, 1995-1996.

RILEY, E.C., *Teoría de la Novela en Cervantes*, Madrid, Persiles, 1966.

RODRÍGUEZ, Alfred y ROWE, Kart Roland: «Cervantes' Redundant Midsummer in Part II of the *Quijote*» en *Cervantes: Bulletin of the Cervantes Society of America* 5.2, 1985.

SORIANO, Catherine: «Tiempo, modo y voz en *Los Trabajos de Persiles y Sigismunda*», en *Actas del II Coloquio Internacional de la Asociación de Cervantistas*, Barcelona, Anthropos, 1991.

——, «*Los Trabajos de Persiles y Sigismunda*: tiempo mítico y tiempo histórico», en *Actas del I Coloquio Internacional de la Asociación de Cervantistas*, Barcelona, Anthropos, 1990.

VEGA, María José: *La teoría de la 'novella' en el siglo XVI. La poética neoaristotélica ante el 'Decamerón'*, Salamanca, Johannes Cromberger, 1993.

FUENTES DEL MITO DE CLICIE

ANA BELÉN PÉREZ VÁZQUEZ
UNIVERSIDAD DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

Las posibilidades de rastrear las fuentes de un mito utilizado en el siglo XVII son amplias: la mitología no desapareció a lo largo de la Edad Media para ser recuperada en el Renacimiento sino que recibió diferentes interpretaciones que le permitieron sobrevivir bajo diversas formas. Este trabajo pretende acercarse a esas posibles fuentes de transmisión del mito de Clicie a lo largo de la historia literaria. Esta transmisión depende de la pervivencia de los clásicos en cada época y de la distinta recepción que tuvieron sus obras. De la impronta de Ovidio dependerá en gran medida el tratamiento posterior del mito, sin olvidar que la corriente humanista rescata el gusto por los clásicos y, con ello, el acercamiento a los textos originales en griego o latín. Siempre se ha creído que los escritores del Barroco conocían y entendían la mitología de la que se servían, sin embargo esta idea nos puede hacer caer en una falacia. Pilar Saquero Suárez-Somonte y Tomás González Rolán opinan, en el prólogo de su edición *Sobre los dioses de los gentiles* de Fernández de Madrigal, que «en muchas ocasiones tales hombres en realidad adquirían sus conocimientos en manuales de mitología, que a su vez eran herederos de tratados, comentarios u otros tipos de obras que habían descrito e interpretado las historias y símbolos asociados a los dioses».[1] Pese a ello, el mito de Clicie debió de ser tomado en el siglo XVII directamente de las *Metamorfosis* de Ovidio y de la tradición del Ovidio moralizado, ya que es notable su ausencia en los tratados de mitología conocidos y apreciados en la época: la obra del Tostado *Sobre los dioses de los gentiles* no menciona a nuestro personaje mitológico, ni la *Philosofía secreta* de Juan Pérez de Moya, ni el tratado de *Mitología* de Natale Comti, ni el *De formis figurisque deorum* de Petrus Berchorius, como tampoco la *Miscelánea o Varia Historia* de Luis Zapata de Chávez, ni la obra de Antonio de Torquemada *Jardín de flores curiosas*. Del amplio listado bibliográfico de polyantheas, repertorios de sentencias y lugares comunes y manuales mitológicos y bíblicos que enumera Sagrario López Poza[2] sólo cuatro referencias contienen alguna información acerca de los personajes principales de la fábula:

[1] FERNÁNDEZ DE MADRIGAL, Alonso, *Sobre los dioses de los gentiles*, Ed. de Pilar Saquero Suárez-Somonte y Tomás González Rolán, Madrid, Ediciones Clásicas, 1995.

[2] LÓPEZ POZA, Sagrario, «Florilegios, polyantheas, repertorios de sentencias y lugares comunes. Aproximación bibliográfica», en *Criticón*, 49, 1990, pp. 61-76.

> «LEVCOTHEO […] Orcami regis Babyloniorum filia fuit ex Eurynome, quam a Phebo gravidam factam cum pater vivam defoderet, Phoebi miseratione mutata est in arborem turiferam. Vide Ovid. lib. 4. *Metam.*»[3]
> «Currus Leucothoës deae marinae, Delphinis. Verg. in Cyri: Illa etiam magnum iunctis quae piscibus aequor, Et glauco bipedum curru metitur equorum Leucothoë »[4]
> «Mutati in varias formas, secundum metamorphosim poëtarum: […] Alcinoë in avem. Alcithoë in vespertilionem […] Clytie nympha in heliotropium […] Leucothoë in virgam turream […]»[5]
> «Aliis rebus. Heliotropium herbam mitttit Aethiopia.»[6]
> «[…] Così ritrovetá in certo medo (quantunque imperfecto) figurata la Trinitá in Gerione, la generatione eterna in Minerva, la creatione dell'huomo in Prometheo […], Giosué in *Leucothoe*, la conservatione del mondo in Atlantle, […] & cento & mille altre menzogne al vero applicabili, che studioso della brevità tralascio.»[7]

1. *Los clásicos grecolatinos*

Antes de la época en que escribe Ovidio, sólo Hesíodo en su *Teogonía* nombra a una tal Clitia, hija de Tetis y Océano: «Tetis, con el Océano, dio a luz a los voraginosos Ríos […] También engendró una sagrada estirpe de hijas […], Clímene, Rodea, Calírroe, Zeuxo, *Clitia*, Idía […]».[8] Ovidio (43 a. C.-17 d.C) es el «creador» por excelencia del mito. Recoge el amor de Apolo por Leucótoe y la transformación de la ninfa Clicie en girasol en sus *Metamorfosis*; el libro cuarto comienza con la afirmación de la impiedad de Alcítoe y sus hermanas —convertidas en murciélagos al final—, que no reconocen en Baco un descendiente de Júpiter y por ello no celebran su culto, ordenado por el sacerdote; continúan, por el contrario, desempeñando las labores asociadas a Minerva, el manejo del uso y la rueca. Esta es la fábula marco donde se inserta el mito de Clicie, y el narrador externo acomete una no muy extensa descripción de la bacanal, del vestido que deben llevar las mujeres —pieles en los pechos, el pelo suelto, la cabeza cubierta con guirnaldas, en las manos tirsos de follaje— y de la algarabía que suena —tambores, bronces cóncavos, flautas de boj y voces humanas—.Y

---

[3] CALEPINO, Ambrogio, *Ambrosii Calepini Dictionarium in quo restituendo, atque exornando haec praestitimus*, Venetiis, apud Ioannem Gryphium, 1540, p. 183.

[4] TIXIER DE RAVISI, Jean, *Officinae Ioannis Ravisii Textoris Epitome. Tomus I...*, Lugduni, apud Haered. Seb. Gryphii, 1560, p. 366.

[5] TIXIER DE RAVISI, Ioan, *Ravisii Textoris Officinae Epitomes, Tomus II...*, Lugduni, apud Haered. Seb. Gryphii, 1560, p. 144.

[6] TIXIER DE RAVISI, Jean, *Cornucopiae Io. Ravisii Textoris Epitome...*, Lugduni, *apud* Haered. Seb. Gryphii, 1560, p. 43.

[7] MARINO, Giambatista, *Dicierie Sacre del Cavalier Marino. Con licenzia de' Superiori & Privilegio*, Vicenza, Dominico Amadio, 1618, p. 101.

[8] HESÍODO, *Teogonía. Trabajos y días. Escudo. Certamen*, Madrid, Alianza editorial, 1996, p. 38.

en esta introducción no falta la alabanza del dios Baco con sus hazañas más destacadas y su linaje divino e ilustre que le proporciona mumerosos nombres; la loa toma un vocativo que apela al propio dios en un discurso en segunda persona:

> […] Invocando a Baco, a quien llaman además Bromio, Lieo, hijo del fuego, […] porque tu juventud es inagotable, tú eres niño eterno, y se te contempla como el más bello en los altos cielos; […]; tú, dios temible, das muerte a Penteo y a Licurgo el del hacha de dos filos, hombres sacrílegos, y arrojas al mar los cuerpos de los tirrenos.[9]

Una de las criadas o una de las hermanas, hijas del rey Minias, que no se dice que sean tres como después especificarán otros documentos que adaptan o traducen este libro ovidiano, es la primera narradora intradiegética de la fábula del moral, esto es, la fábula de Píramo y Tisbe; en el texto latino no se revela la identidad de este primer personaje que se alza con la voz, pero no parece ser Alcítoe, primera protagonista en aparecer al iniciarse el libro IV, ya que será la tercera narradora, la que cuenta la historia de Sálmacis. Una de las hermanas, llamada Leucónoe, se convierte en la segunda narradora intradiegética del relato; es la encargada de relatar la fábula de los amores del Sol y Leucótoe, los celos de Clicie y las metamorfosis de ambas; pero antes de dar paso a esta historia la narradora explica las causas del amor del dios Sol por la muchacha, que se indican en otra fábula, la de los amores adúlteros de Venus y Marte. Las cadenas que construye Vulcano con una lima son tan tenues y sutiles que no se ven, las ata a la cama y allí son atrapados los amantes; abre las puertas de marfil del cuarto para mostrar el adulterio a los demás dioses; el suceso fue motivo de risa durante mucho tiempo en el cielo. Pero Venus no perdonó la delación del Sol e hizo que se enamorara apasionadamente de Leucótoe. Este amor hace que el astro solar descuide sus tareas, motiva los fenómenos solares y el abandono de sus otras amantes. Es necesario señalar cómo el narrador externo modifica su enunciación y transcribe lo que podríamos creer que son los pensamientos de la diosa, saltando así de la tercera persona a la segunda, con un marcado carácter vocativo:

> Citerea, que se acuerda de la delación, toma venganza, y a aquel que había afrentado sus ocultos amores lo afrenta a su vez con un amor semejante. ¿De qué te sirven ahora, hijo de Hiperión, tu belleza, tu esplendor y los rayos de tu luz? Porque tú que quemas toda la tierra con tus fuegos, te quemas con un fuego desconocido; […] Unas veces te levantas antes de tiempo en el cielo oriental, otras caes demasiado tarde en la aguas, y por detenerte a mirar prolongas las horas del invierno; a veces te eclipsas, […] Sólo a ella amas; ni Clímene ni Rodas te poseen ya, ni tampoco la bellísima madre de la dea Circe ni Clitie que aunque despreciada aspiraba a tu lecho y en aquella

[9] OVIDIO NASÓN, Publio, *Metamorfosis*, I, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1988, pp. 122-123.

> misma época tenía una herida profunda; a muchas te ha hecho olvidar Leucótoe […] (*Metamorfosis*, I, pp.130-131)

Acto seguido, la narradora alude al linaje de la muchacha, descendiente de reyes, habitante del país de los aromas —no olvidemos que acaba convirtiéndose en incienso—, de una hermosura que supera otra gran hermosura, la de su madre. Y bajo el rostro de ésta precisamente entra transformado el dios en los aposentos de la joven; la escena es detallada por Ovidio y la narradora cede la voz al personaje divino:

> Bajo el hemisferio occidental están los pastizales de los caballos del Sol; ambrosía tienen allí en vez de hierba, […] Mientras los corceles pastan allí su celestial forraje, y la noche cumple su turno, entra el dios en el tálamo de su amor, tomando la figura de Eurínome, la madre, y entre doce sirvientas divisa a Leucótoe que a la luz de las lámparas tira de los suaves hilos dando vueltas al huso. Entonces, después de dar, como si fuera su madre, besos a su querida hija, dice: «Se trata de un asunto reservado; retiráos, doncellas, y no quitéis a una madre el derecho a hablar en secreto». Habían obedecido; y una vez que la habitación quedó sin testigos, habló así: «Yo soy el que establezco la medida del año en toda su longitud, el que todo lo veo y gracias a quien lo ve todo la tierra, el ojo del mundo. Créeme, me gustas». Se asusta ella, y con el miedo se aflojó la presión de sus dedos, de los que se le cayeron la rueca y el huso. El temor mismo la hermoseaba. Y sin más dilaciones volvió él a su verdadera figura y a su habitual resplandor; y entonces la muchacha, aunque aterrada por el inesperado espectáculo, subyugada por el resplandor del dios sufrió su violencia sin proferir lamento alguno. (*Metamorfosis*, I, 1988, p. 132)

La fábula continúa con la introducción del segundo personaje femenino, Clitie, cuya acusación provoca la atroz muerte de Leucótoe al ser enterrada viva por su propio padre, el rey Órcamo; no dice el texto latino en ningún momento que ambas muchachas sean hermanas, es un dato añadido en testimonios posteriores:

> Se puso celosa Clitie, porque nada moderado había sido en ella el amor del Sol, y aguijoneada por la cólera contra su rival, divulga el deshonor, y lo delata, con especial maledicencia, al padre. Este, feroz y despiadado con su hija que le suplicaba, que tendía los brazos a la luminaria del Sol diciendo: «él me ha hecho violencia contra mi voluntad», la entierra bárbaramente en una profunda fosa y añade encima un montículo de pesada arena. (*Metamorfosis*, I, 1988, p. 132)

Los esfuerzos del Sol por volver a Leucótoe a la vida son vanos; realiza entonces un conjuro sobre el cuerpo y lo metamorfosea en el árbol del incienso. Obsérvese cómo, por un procedimiento similar al utilizado por el narrador externo al comienzo del libro IV, la voz de la narradora intradiegética oscila entre la narración omnisciente en tercera persona y la narración en segunda persona dirigida a la fallecida:

> El hijo de Hiperión lo rasga con sus rayos, y te abre un paso por donde puedas sacar tu rostro enterrado; […] pero no podías tú ya, ninfa, levantar tu cabeza, sofocada por el peso de la tierra, y yacías sin ser más que un cuerpo sin vida. Se dice que nada vio con más dolor que aquello el conductor de los caballos voladores, después de las llamas de Faetón. Intentó, desde luego, ver si conseguía con el poder de sus rayos dar de nuevo el calor de la vida a aquellos miembros helados; pero en vista de que el destino se oponía a sus vigorosos esfuerzos, derramó oloroso néctar sobre su cuerpo y sobre el lugar, y después de prolijos lamentos dijo: «Sin embargo llegarás a tocar el cielo». Y en seguida el cuerpo, empapado en celeste néctar, se deshizo y humedeció la tierra con su fragancia; unas raíces penetraron poco a poco en el terreno, y una vara de incienso se elevó y con su punta rompió el montículo. (*Metamorfosis*, I, 1988, p. 133)

El destino de Clicie, según Ovidio, no es menos trágico; abandonada por el dios se consumió de amor y se metamorfoseó, sin la ayuda del dios, en una planta que gira alrededor del Sol —de tallo amarillo verdoso y pétalos violeta—, cuya descripción se adecua más al heliotropo que al girasol:

> En cuanto a Clitie, aunque su amor podía disculpar su resentimiento, y su resentimiento la delación, el autor de la luz no volvió a visitarla y se impuso término a sus relaciones amorosas con ella. Desde entonces se consumió ella entregándose locamente a su pasión; incapaz de soportar a las ninfas, y a la intemperie lo mismo de noche que de día, permaneció sentada en el suelo desnudo, y con los cabellos desnudos y en desorden, y durante nueve días se abstuvo de agua y de comida, sin alimentar su hambre con otra cosa que con rocío puro y con sus lágrimas, y sin moverse del suelo; lo único que hacía era mirar el rostro del dios conforme éste avanzaba y volver su cara hacia él. Dicen que sus miembros se adhirieron al suelo, y una espectral palidez convirtió en hierbas cetrinas y una parte de su color natural; en otra parte hay un tinte rojo, y una flor semejante a la violeta le cubre el rostro; y ella, aunque por la raíz está sujeta, se vuelve hacia su Sol y aun después de transformada conserva su amor. (*Metamorfosis*, I, p. 133-134)

De nuevo el narrador externo toma la palabra para encarecer la historia narrada por Leucónoe, nombre cuyo parecido con Leucótoe motivará la confusión en parte de los testimonios posteriores que traducen más o menos fielmente el texto ovidiano, y con este comentario se da fin al relato de la segunda narradora.

Plinio (23 ó 24 d. C.-79 d. C.), en el capítulo XXI de su *Historia Natural*, habla de la planta del girasol y clasifica sus tipos; en su explicación mezcla las argumentaciones científicas con las míticas, ya que el girasol, según el autor, ama al Sol, y por eso gira hacia él siguiendo su curso:

> Muchas veces habemos dicho el milagro del heliotropio o tornasol, el cual se rodea con él aún en días nublados, tanto amor tiene a este planeta, y de noche se encoge su flor, que es morada, por la pena que entonces le da la absencia del Sol que ama y desea. Hay de él dos géneros: tricoco y helioscopio […][10]

2. *Tradición moral. Interpretación alegórica de la mitología*

Seznec,[11] en su libro *Los Dioses de la Antigüedad en la Edad Media y el Renacimiento*, señala cuatro formas de interpretar el mito: el evemerismo, la alegoría, el astralismo y el fisicalismo, y algunas de estas interpretaciones están presentes desde los tiempos de los poetas griegos y latinos. La adopción de la alegoría para la interpretación y explicación del mito dio lugar a la creación de una serie de obras que se enmarcan dentro de la tradición moral. Y este método de interpretación, que busca en la mitología un sentido edificante e instructivo, remonta, según Seznec, a la época de los estoicos. Su nacimiento se debe a la necesidad de conciliar las historias de los dioses paganos, deshonestas y depravadas para el sentir de la fe cristiana, con el sentido moral de esta nueva religión, y por eso, los primeros exégetas se esforzaron en descubrir la enseñanza oculta en sus aventuras. Desde el final de la era pagana hasta los Siglos de Oro se mantuvo este tipo de explicación moral del mito pero es en el siglo XII cuando se expande el uso de la alegoría, dando inicio a la tradición del Ovidio moralizado.

2.1. *Ovidio moralizado*

Los primeros siglos de la era cristiana no habían prestado mucha atención a Ovidio porque su obra, de alto contenido erótico, parecía muy difícil de adaptar a la moral cristiana. Con el auge de los *Florilegia*, Ovidio ocupará un lugar especial en estas antologías de sentencias morales. Este éxito de Ovidio en la Edad Media hace que proliferen también las explicaciones de conjunto sobre las *Metamorfosis*, y con ello se difunde el mito de Clicie, que aparece en los siguientes testimonios:

- Los *Integumenta Ovidii, poemetto inedito del sec. XIII*, en verso, de Jean de Garlande, compuesto en la primera mitad del siglo XIII, hacia 1234; prosigue esta obra la línea de la alegoría moral y física que inicia Arnulfo de Orleáns en 1170, primer exégeta medieval de Ovidio.

---

[10] PLINIO SEGUNDO, Cayo, *Historia Natural*, T. II, Ed. de Francisco Hernández, México, Universidad Nacional de México, 1998, pp. 444-445.

[11] SEZNEC, Jean, *Los Dioses de la Antigüedad en la Edad Media y el Renacimiento*, [s.l.], Taurus, 1983, p. 19-124.

- El *Ovide Moralisé*, poema medieval francés compuesto hacia principios del siglo XIV por un autor anónimo identificado con Philippe de Vitry, obispo de Meaux, o con Chrestien Legouais de Sainte-More. Se considera que es el monumento más importante de las moralizaciones de Ovidio en el Medievo. Las *Metamorfosis* se convierten aquí en representantes de la teología y se leen desde la óptica de la moral cristiana.

- La *Allegoriae Librorum Ovidii Metamorphoseos* de Giovanni del Virgilio, también del siglo XIV.

- Los *Moralia super Ovidii Metamorphoses* del dominico Roberto Holkot.

- El *Reductorium morale*, del benedictino Pierre Bersuire, cuyo libro quince moraliza a Ovidio. Su *Ovidius Moralizatus* de 1340 incluyó la descripción de las formas de cada uno de los dioses, sirviéndose de textos de Petrarca. La obra mezcla las interpretaciones alegóricas con las evemeristas. Algunos *Ovidios moralizados* incorporaban descripciones de las imágenes de los dioses y dieron lugar a la tradición de manuales iconográficos, como el *Liber Ymaginum Deorum*, *Poetarius* o *Scintillarium Poetarum*, del siglo XIV, que se atribuyó a Albericus Londoniensis. En él hallamos descripciones de los dioses. Y el *Libellus de Imaginibus Deorum*, texto anónimo, liberado de las alegorías medievales, y puramente iconográfico, con dibujos que siguen el texto.

- La *Metamorphosis Ovidiana moraliter a magistro Thoma Walleys explanata*, de Thomas Waleys. Hemos localizado dos ediciones en París, una de 1509 y otra de 1511.

- Las *Allegorie ed esposizioni delle Metamorphosi* de Giovanni dei Bonsogni y el *Ovidio Metamorphoseos vulgare* de 1375.

- El *Fulgentius Metaforalis* de John Ridewall (Johannes Ridovalensis), franciscano que compuso, a mediados del siglo XV, un tratado mitológico que renueva el de Fulgencio, en el que usa todo tipo de fuentes, desde los clásicos a la patrística. Alegoriza sobre los dioses, personificándolos en conceptos morales.

La Edad Media no estudió desinteresadamente la literatura profana y los grandes clásicos, sino que los utilizó en función de la enseñanza moral que pudieran extraer de ellos; en el Renacimiento, por el contrario, eclosiona el humanismo y aún así, también el Renacimiento fue prolífico en interpretaciones morales de Ovidio y de la mitología: los eruditos buscaban también el sentido oculto del mito. Así, las moralizaciones de Ovidio son numerosas a comienzos de siglo XVI en Francia e Italia y luego se extienden, a finales de siglo, por toda Europa:

- *Metamorfoses: cum commentario Raphaelis Regii*, Venetis: [Bartholomaeus de Zanis]: impens. Octaviani Scoti, 1492-1493. Del mismo autor existe una edición en Lugduni [Lió], por Jacobus Maillet, 1497-1498 y otra en Venetiis [Venecia]: s.n., ca.1500, así como la obra titulada *Ovidii quindecim Metamorphoseos libri diligentius*

recogniti, cum familiaribus commentariis et indice alphabetico ab Ascensio summa cura collecto…, publicada en Lyon, en 1501.

- *Metamorphoses; trell. per Francesc Alegre. Allegories e morals exposicions dels llibres de Transformacions*, Barcelona, Pere Miquel, 1494.

- Nicolò degli Agostini, *Di Ovidio le Metamorphosi, cioè Trasmutationi tradotte da latino diligentemente in volgar verso…*, Venezia, stampato per Nicolo di Aristotile, 1533.

- *El Gram Olimpo de las Historias poéticas del príncipe de la poesía Ovidio Nasón…*, Lyon, 1532.

- *Metamorphoses Ovidii, argumentis quidem saluta oratione, enarrationibus autem et allegoriis elegiaco versu accuratissime expositae…*, per M. Joan Sprengium…, apud H. de Marnef et G. Cavellat, Parisiis, 1570. Existe también otra edición de 1583 y otra anterior, publicada en Francfort, de 1563.

- *Fabularum interpretatio…*, Cambridge, 1584.

- *Las transfomaciones de Ovidio en lengua española con las alegorías*, Amberes, 1595.

- *Metamorphosis, dat is Veranderingh, of Herscheppingh Van P. Ovidius Naso; op nieuws vertaelt. Met Paris oordeel. Noch Menelaus brief aen Heelena door P. C. Hooft gerijmt*, To Totterdam, by Pieter van Waesberge, 1657.

- *Les Metamorphoses d'Ovide traduites en vers françois par T. Corneille*, A Paris, chez Claude Barbin, 1669.

3. *Traducciones de Ovidio en España*

Cossío,[12] en su libro *Fábulas mitológicas en España*, dedica un interesante capítulo a los antecedentes medievales de las fábulas mitológicas. En este capítulo recoge también la recepción ovidiana en la Edad Media, para, en el capítulo siguiente, hacer hincapié en los traductores y expositores de las *Metamorfosis*. Deja constancia del peso decisivo de Ovidio en la literatura posterior. *De Consolatione Philosophiae* de Boecio es un texto de la Antigüedad muy venerado y divulgado en la Edad Media y traducido y reeditado muchas veces en los siglos áureos; contiene la traducción de dos fábulas de Ovidio, interpretadas en un sentido moral, la de Orfeo y la de Circe. Este ejemplo de Boecio dio lugar a la extensa tradición de los Ovidios moralizados e inició una no pequeña serie de traducciones del autor latino. Pero ésta es una traducción parcial de las *Metamorfosis* así como las sucesivas traducciones de esta obra de Boecio, que no contienen, por tanto, el mito de Clicie. Habrá que esperar a las traducciones

[12] COSSÍO, José Mª, *Fábulas mitológicas en España*, Madrid, Espasa-Calpe, 1952, pp. 11-71.

totales de las *Metamorfosis* de los siglos XVI y XVII, aunque ya ciertas obras de la Edad Media —citadas con anterioridad— contenían el mito o alguna referencia a él:

- Jorge de Bustamante es uno de los primeros traductores castellanos de las *Metamorfosis* de Ovidio, pero no es su edición la que tendrá decisivo peso cultural en el Renacimiento. Este libro, titulado *Las transformaciones de Ovidio en lengua española con las alegorías*, fue publicado en Amberes, por la casa de Pedro Bellero en 1595.

- Ludovico Dolce y Juan Andrés de Anguillara son otros dos traductores, italianos, de las *Metamorfosis*; la traducción de Anguillara fue muy manejada por los poetas españoles, tanto o más que el texto original ovidiano y más que las propias traducciones castellanas. También la traducción de Dolce tuvo mucho peso sobre los poetas españoles y ambas ediciones son muy libres y constituyen más una paráfrasis de la obra ovidiana que una traducción en sentido estricto. Testimonio de la importancia de la edición de Anguillara son las sucesivas y numerosas reediciones de la obra: en Venecia en 1587, en 1669 y en Vinegia en 1584.

- Francisco de Guzmán publica su libro *Las Metamorphoses o Transformaciones del excelente poeta Ovidio…* en Toledo en 1577.

- Antonio Pérez Sigler refleja en su edición de 1580 la influencia de las dos anteriores traducciones italianas. Su edición aparece con el título de *Los quinze libros de los Metamorphoseos de el excellente poeta latino Ovidio; traduzidos en verso suelto y octava rima por Antonio Pérez, con sus alegorías*, Salamanca, en casa de Iuan Perier. Existe otra edición de este libro, que lleva similar título, *Metamorphoseos del excelente poeta Ovidio Nason traduzidos en verso suelto y octava rima*, y que fue publicado en Burgos, por Juan Baptista Varesio en 1609.

- Felipe Mey traduce los siete primeros libros de las *Metamorfosis* de Ovidio y publica, en 1586, su edición titulada *Del Metamorfoseos de Ovidio en otava rima*.

- Pedro Sánchez de Viana saca a la luz su edición de Ovidio en Valladolid el año 1589, con el título *Las transformaciones de Ovidio. Traducidas del verso latino en tercetos y octavas rimas*.

- *Las metamorfoses o transformaciones de Ovidio en quinze libros traducidos de latin en castellano*, Madrid, Domingo Morias, 1664, es otra versión de las *Metamorfosis*.

En conclusión, Ovidio era un autor muy conocido en el Renacimiento español, de forma bastante directa, debido no sólo al estudio del texto clásico en latín sino también a la difusión traducida del mismo. Y el mito de Clicie aparece recogido en estas nuevas ediciones. Pero Ovidio no se descubrió en el Renacimiento: Alfonso X en su *General Estoria*, compuesta hacia 1275, utiliza el *Ovide moralisé*, poema medieval francés y cita a Juan el Inglés o Juan de Garland, autor del conocido comentario antes citado *Integumenta Ovidii, secundum magistrum Iohanem Anglicum*, que contiene una

referencia indirecta al mito estudiado.[13] En la Edad Media se conocían diversos textos y traducciones de las *Metamorfosis* que narran el mito de Clicie: el *Ovide moralisé* desarrolla por extenso la fábula de Clicie, con la introducción de pasajes en estilo directo fruto del diálogo de los personajes, explicaciones largas y detalladas de las escenas culminantes —el encuentro de Leucótoe con Apolo por ejemplo— y extensas moralizaciones sobre la significación del mito y de las transformaciones; las *Metamosphoses* de Joannes de Garlandia, con una narración mucho más reducida y concisa de los hechos; y el *Reductorium morale, liber XV: Ovidius moralizatus* de Petrus Verchorius también desarrollan el mito estudiado. Los *Morales de Ovidio*, manuscrito 10.144 de la Biblioteca Nacional de España, del mismo autor, es una adaptación mucho más libre de la obra clásica, suprime la fábula de Alcítoe y sus hermanas, y aporta un amplio contenido moral, con hasta cuatro o cinco teorías que explican el mito, desde las más moralizantes hasta las paganas y literales. Es de suponer que también aparezca en los *Argumenta metamorphoseon Ovidii* de Lactancio Plácido, en el siglo IV d.C., cuya edición no hemos podido consultar. Todos estos documentos son índice del interés que despertaba Ovidio en el campo cultural y de las diferentes formas de tratamiento del mito estudiado.

Bibliografía

ANGUILLARA, GIOVANNI, Andrea dell, *Le metamorfosi di Ovidio; ridotte da Giovanni Andrea dell'Anguillara in ottava rima…*, Venetia, appresso Francesco de' Franceschi Senese, 1569.

BERCHORIUS, Petrus, *Reductorium morale, Liber XV: Ovidius moralizatus, cap. I: De formis figurisque deorum*, Werkmateriaal, uitgegeven door het Instituut voor Laat Latijn der Rijksuniversiteit, Utrecht, 1966.

CALEPINO, Ambrogio, *Ambrosii Calepini Dictionarium in quo restituendo, atque exornando haec praestitimus*, Venetiis, apud Ioannem Gryphium, 1540.

COSSÍO, José Mª, *Fábulas mitológicas en España*, Madrid, Espasa-Calpe, 1952.

FERNÁNDEZ DE MADRIGAL, Alonso, *Sobre los dioses de los gentiles*, Ed. de Pilar Saquero Suárez-Somonte y Tomás González Rolán, Madrid, Ediciones Clásicas, 1995.

[13] GARLANDIA, Gionvanni di, *Integumenta Ovidii, poemetto inedito del secolo XIII, a cura di Fausto Ghisalberti*, Messina-Milano, Casa Editrice Giuseppe Principato, 1933, p. 51: «Sol accusator fit amator Cipridis ira / Annum retrogrado dum novat ille pede / Intiba solsequium cichoreaque sponsaque solis / Friget et ad solis lumina versa riget».

DOLCE, Lodovico, *Le trasformationi di M. Lodovico Dolce, in questa sesta impressione da lui in molti luoghi ampliate*, in Vinegia, appresso Gabriel Giolito de Ferrari, 1561.

GARLANDIA, Gionvanni di, *Integumenta Ovidii, poemetto inedito del secolo XIII, a cura di Fausto Ghisalberti*, Messina-Milano, Casa Editrice Giuseppe Principato, 1933.

HESÍODO, *Teogonía. Trabajos y días. Escudo. Certamen*, Madrid, Alianza editorial, 1996.

LÓPEZ POZA, Sagrario, «Florilegios, polyantheas, repertorios de sentencias y lugares comunes. Aproximación bibliográfica», *Criticón*, 49, 1990, pp. 61-76.

MARINO, Giambatista, *Dicierie Sacre del Cavalier Marino. Con licenzia de' Superiori & Privilegio*, Vicenza, Dominico Amadio, 1618.

OVIDIO NASÓN, Publio, *Metamorfosis*, I, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1988.

PLÁCIDO, Lactancia, *Argumenta metamorphoseon Ovidii*, Lactantii Placidi, 1970.

PLINIO SEGUNDO, Cayo, *Historia Natural*, T. II, Ed. de Francisco Hernández, México, Universidad Nacional de México, 1998.

SEZNEC, Jean, *Los Dioses de la Antigüedad en la Edad Media y el Renacimiento*, [s.l.], Taurus, 1983.

TIXIER DE RAVISII, Jean, *Cornucopiae Io. Ravisii Textoris Epitome…*, Lugduni, apud Haered. Seb. Gryphii, 1560.

——, *Officinae Ioannis Ravisii Textoris Epitome. Tomus I…*, Lugduni, apud Haered. Seb. Gryphii, 1560.

——, *Ioan. Ravisii Textoris Officinae Epitomes, Tomus II…*, Lugduni, apud Haered. Seb. Gryphii, 1560.

TORQUEMADA, Antonio de, *Obras completas I. Manual de escribientes. Coloquios satíricos. Jardín de flores curiosas*, Madrid, Biblioteca Castro, Turner, 1994.

ZAPATA DE CHÁVEZ, Luis, *Miscelánea o Varia Historia*, Llerena, Editores Extremeños, 1999.

LA BURLA DEL CUERPO EN LOS POETAS MENORES BARROCOS

ANA ROIG HERNÁNDEZ
UNIVERSITAT DE VALÈNCIA

1. *Introducción: el cuerpo como motivo inspirador*

La fascinación del ser humano hacia su propio cuerpo es una constante que ha acompañado a la historia de la humanidad desde el principio de los tiempos. Pruebas de esto tenemos en el arte: obras como las *Venus* de Willendorf en la Prehistoria, las esculturas griegas de detallada anatomía (el *Discóbolo*, el *Laocoonte*…), las pinturas y esculturas del Renacimiento y el Barroco (el *David*, tanto de Miguel Ángel como de Donatello; la *Lección de anatomía* de Rembrandt)… nos demuestran el esfuerzo de los artistas por plasmar lo más detalladamente posible en el lienzo, el mármol, el bronce… las características de un cuerpo humano. Incluso tenemos una muestra de esta fijación, pero por negación, en el Islam, ya que éste prohíbe la representación artística de seres humanos y animales: cuerpo anulado, por tanto, en este caso por su carácter sagrado.

Pues bien, la literatura tampoco se libra de este tema: la *Biblia* alude al cuerpo en pasajes del *Génesis* (la creación de Adán y Eva es referencialmente corpórea) y también del *Apocalipsis* (los castigos del infierno son corporales). Alfonso Martínez de Toledo, haciendo gala de su misoginia, tiene en su *Corbacho* un apartado titulado «Cómo la muger es envidiosa de qualquiera más fermosa que ella» (II Parte, cap. IV); Don Quijote distingue, en uno de sus diálogos con Sancho, la belleza del cuerpo de la del alma;[1] Guzmán enumera todo un listado de síntomas de degeneración y vejez del cuerpo:

> Así se van despidiendo de todas las cosas a que más afición tuvieron: del gusto, del sueño, de la vista, del oído, y le hacen por horas notificación de la sentencia el riñón, la ijada, la orina; el estómago se debilita, enflaquece la virtud, el calor natural falta, la muela se cae, duelen las encías…[2]

[1] «Advierte, Sancho —respondió Don Quijote—, que hay dos maneras de hermosura: una del alma y otra del cuerpo […] Yo, Sancho, bien veo que no soy hermoso; pero también conozco que no soy disforme, y bástale a un hombre de bien no ser monstruo para ser bien querido, como tenga los dotes del alma que te he dicho» (CERVANTES, Miguel de, *El ingenioso hidalgo Don Quijote de la Mancha*, Madrid, Alianza, 1996, II, cap. 58).

[2] ALEMÁN, Mateo, *Guzmán de Alfarache*, 2 vols. Madrid, Cátedra, 1997–1998, vol. II, 1, cap. 7.

En los siglos posteriores la atención al cuerpo se va centrando poco a poco en sus enfermedades y posibles curaciones de éstas, y así, en el siglo XVIII, por ejemplo, encontramos un poema de Manuel José Quintana titulado «A la expedición española para propagar la vacuna en América bajo la dirección de don Francisco Balmis».[3] En el siglo XIX tenemos obras como *Sin rumbo*, de Eugenio Cambaceres, donde todo lo corporal es omnipresente en descripciones, sensaciones… tal y como podemos observar en los siguientes fragmentos:

> Y hasta era fea: tenía los ojos metidos en la nuca, la punta de la nariz medio de lado, las orejas mal hechas, la boca grande, los brazos flacos y las piernas peludas, como piernas de hombre. (*Sin rumbo*, p. 160) [4]

> Acompañados de una insoportable sensación de ardor en la epidermis, fuertes calambres lo atacaban, le ganaban la cintura, las espaldas, el estómago, los brazos, los sentía hasta en la punta de los dedos. (*Sin rumbo*, p. 181)

Ya en el siglo XX, nos encontramos con autores como Pedro Lemebel, quien habla del cuerpo de forma directa y sin ningún pudor, haciendo continuas referencias al sexo y a las enfermedades venéreas, especialmente el sida:

> Un sida ebrio de samba y partusa la fue hinchando como un globo descolorido, como un condón inflado por los resoplidos de su ano piadoso. Su ano filántropo, retumbando panderetas y timbales en el ardor de la colitis sidosa.[5]

El recorrido literario que hemos trazado se ciñe a la literatura escrita en lengua española, pero estas temáticas del cuerpo pueden ser rastreadas también en autores de otras lenguas y culturas, lo que revela claramente el interés del hombre por su corporalidad, la fascinación que siente hacia el misterio de sus propios límites físicos.

Sin embargo, los escritores no se han limitado a venerar literariamente esos «continentes del alma», como decían los filósofos, sino que también han sabido inocularle un tono burlesco-jocoso y satírico, tal y como nosotros veremos a continuación, centrándonos ya en la época barroca española.

---

[3] La vacuna es, en este caso concreto, para prevenir la «viruela hidrópica». Véase *Poesía española del siglo XVIII*, Madrid, Cátedra, 1993, p. 378.

[4] CAMBACERES, Eugenio, *Sin rumbo*, Madrid, Cátedra, 1999.

[5] LEMEBEL, Pedro, *Loco afán*, Barcelona, Anagrama, 2000, p. 20.

2. *El cuerpo, burlado y burlesco, en la poesía de los Siglos de Oro*

El tema de la burla del cuerpo en la poesía española se empieza a gestar en la época medieval, especialmente en lo referente a lo sexual, pero las muestras que podemos hallar son muy pocas en comparación con la de los Siglos de Oro.

Ya en el Renacimiento podemos encontrar algunos poemas donde la burla del cuerpo es patente: es el caso de, por ejemplo, «Epitafio a una dama muy delgada» (de Baltasar del Alcázar), «Diálogo entre cabeza y pie» (Francisco de Aldana), «El auctor a un amigo suyo feo y mal dispuesto» (Sebastián Orozco) y otras composiciones, algunas de ellas anónimas. Pero en esta época aún prevalece más el respeto que la burla y, así, el cuerpo no es blanco de demasiadas mofas en comparación con el siglo siguiente.

Es en el Barroco, sin duda alguna, cuando el cuerpo y todo lo referente a él es sometido a una burla literaria constante: cabello, ojos, cicatrices, nariz, piernas, manos, genitales, el hambre, las enfermedades (y, vinculadas a éstas, los médicos)… Todo esto sale a esa palestra llamada poesía, que en el siglo anterior había idealizado el cuerpo, especialmente el de la amada. Aunque muchos de esos tópicos, especialmente los petrarquistas, perviven en el Barroco de mano de algunos poetas, otros, en cambio, prefieren parodiarlos. Un ejemplo claro lo tenemos con el tópico del cabello dorado de la amada:

[…] y en tanto que el cabello, que en la vena
del oro se escogió, con vuelo presto,
por el hermoso cuello blanco, enhiesto,
el viento mueve, esparce y desordena.
(Garcilaso de la Vega)[6]

Todo tu cabello es oro,
según lo dize la mina,
bien puedes hazerte calva
si quieres hazerte rica.
(Pantaleón de Ribera)[7]

[…] soberbio techo, cuyas cimbrias de oro
al claro Sol, en cuanto en torno gira,
ornan de luz, coronan de belleza
(Luis de Góngora)[8]

Pero volvamos al tema que nos ocupa, regresemos a ese cuerpo humano burlado que acaba conformando un tema burlesco en nuestra época áurea. Roland Barthes, en su libro *Fragmentos de un discurso amoroso*, dice:

---

[6] VEGA, Garcilaso de la, *Obras completas*, Madrid, Planeta, 1983, soneto XXIII.

[7] PANTALEÓN DE RIBERA, Anastasio, *Obra completa*, Madrid, Instituto Miguel de Cervantes, 1951, romance XIV: «Escribiendo de repente a una dama».

[8] GÓNGORA, Luis de, *Sonetos completos*, Madrid, Castalia, 1985, soneto 53.

> Escrutar quiere decir explorar: explorar el cuerpo del otro como si quisiera ver lo que tiene dentro, como si la causa mecánica de mi deseo estuviera en el cuerpo adverso (soy parecido a esos chiquillos que desmontan un despertador para saber qué es el tiempo). […] Algunas partes del cuerpo son particularmente apropiadas para esta observación: las pestañas, las uñas, el nacimiento de los cabellos, los objetos muy parciales[9]

Este párrafo resulta verdaderamente apropiado para el propósito que nos ocupa, pues si lo generalizamos a cualquier tipo de cuerpo (ya que aquí el sujeto de la enunciación es un enamorado que habla del cuerpo de su amada), podemos concluir diciendo que esto, es decir, escrutar el cuerpo ajeno, es lo que hacen los poetas barrocos que se mofan de los cuerpos de sus semejantes e incluso a veces del suyo propio. Verdad es también lo que dice Barthes sobre el juego propicio al que dan pie algunas partes concretas del cuerpo humano, y este detalle no se les escapa a los autores barrocos.

Los poetas menores que nosotros vamos a estudiar tienen como referentes claros a Luis de Góngora y Francisco de Quevedo en lo que a estilo se refiere, si bien la maestría de estos dos genios poéticos se eleva de forma arrolladora sobre sus seguidores. Góngora es más burlesco, mientras que Quevedo construye poesía satírica, poemas despiadados y mordaces. El primero apenas dedica unos poemas burlescos al tema del cuerpo (tres sonetos, una letrilla burlesca y un romance burlesco, dejando aparte sus fábulas varias), mientras que Quevedo sí arremete muy a menudo contra el cuerpo, mencionando en sus poemas a narigones y narigonas, calvos, borrachos, médicos, viejas de cuerpos estragados por el paso de los años, tiñosos, canosos que se tintan el pelo y la barba, muchachas con pecas en la cara, tuertos, falsas vírgenes… En fin, verdaderamente Quevedo no deja títere con cabeza, ya no sólo por lo que dice y por a quién se dirige, sino también por la virulencia con lo que lo expresa.

3. *Los poetas menores Jacinto Alonso Maluenda, Jacinto Polo de Medina y Anastasio Pantaleón de Ribera*

A partir de ahora nos vamos a centrar en la obra poética de tres autores menores barrocos: el valenciano Jacinto Alonso Maluenda (¿?–1658), el madrileño Anastasio Pantaleón de Ribera (1600–1629) y Jacinto Polo de Medina (1603–1676), sacerdote murciano amigo del discípulo de Lope de Vega Juan Pérez de Montalbán.

Los tres destacaron por su producción literaria de carácter burlesco y jocoso, si bien Maluenda, que fue alcalde del teatro de la Olivera, llegó a escribir alguna pieza

[9] BARTHES, Roland, *Fragmentos de un discurso amoroso*, Madrid, siglo XXI, 1999, p. 80.

teatral de la que se conserva algún fragmento, y Polo de Medina redactó en su última etapa un escrito de carácter serio: *Gobierno moral a Lelio*.

Los poemas de Pantaleón de Ribera fueron publicados póstumamente por José Pellicer bajo el título *Obras de Anastasio Pantaleón de Ribera*. Jacinto Alonso Maluenda, por su parte, escribió tres poemarios burlescos: *Cozquilla del gusto* (Valencia, 1629), *Bureo de las musas del Turia* (Valencia, 1631) y *Tropezón de la risa* (Valencia, en fecha posterior a 1631). La primera y la tercera son colecciones de poesías, mientras que el *Bureo* describe una reunión de las Musas del Turia para recitar poemas de temas que ellas mismas proponen (a la manera de las Academias). Finalmente, Polo de Medina publicó las *Academias del Jardín* (1630)[10] y los *Ocios de la soledad* (1633); como producción plenamente jocosa escribió el *Hospital de Incurables* (1636) y *El buen humor de las musas*, así como las *Fábulas de Apolo y Dafne* (1634) y *de Pan y Syringa*.

Cuando leemos la poesía burlesca de estos tres ingenios barrocos, lo primero que descubrimos es que sus poemas realizan un recorrido completo a lo largo del cuerpo humano, de la cabeza a los pies, pues en ellos mencionan partes del cuerpo tan dispares como la nariz y las piernas, los ojos y los dedos… al tiempo que aluden a la delgadez, la estatura o la enfermedad de alguien. Así, a la hora de clasificar sus poemas, podemos agruparlos en la vieja división de «cabeza, tronco y extremidades», lo que nos permite entonces percibir un dato importante: más de la mitad de las alusiones corporales que aparecen en los poemas de estos tres autores están relacionadas con la «cabeza», en concreto con todo lo que incluiríamos en el llamado rostro. En este apartado entraría la burla, de arriba a abajo, de cabello, ojos, nariz, bigotes y barba, boca, dientes, lengua, más las posibles cicatrices y el hecho de ser un rostro feo en sí. No se alude a las pecas, como hacía Quevedo, ni, cosa curiosa, a las orejas.

¿Cuál es la razón de que la cabeza y sus componentes sean el blanco prioritario de las burlas poéticas? Aunque no lo sabemos con seguridad, es muy posible que esté relacionado con el hecho de que la cabeza sea un todo más desmenuzable que el resto de cuerpo humano, ya no sólo por la multitud de partes que la conforman, sino también porque es la parte más visible del cuerpo. El rostro es un puzzle biológico cuyas piezas están a la vista de estos escritores, pero con el tronco corporal no pasa lo mismo, pues el hígado, el corazón, el ombligo o el pecho no eran visibles para la gente, en unos casos por estar en el interior del cuerpo, en otros, por estar tapados por la ropa. Esta sensación se acrecienta más aún si tenemos en cuenta cómo era la indumentaria de los ciudadanos de los Siglos de Oro: medias, camisas, largos vestidos, corpiños, calzas… formaban en conjunto un ropaje que dificultaba el vislum-

[10] Esta obra es fruto de su participación en las reuniones de la Academia que se celebraban en el palacio del Marqués de Espinardo.

brar la verdad sobre el cuerpo que cobijaban. Y así, ¿cómo saber si una dama tenía o no unas piernas hermosas? ¿Cómo averiguar si un caballero tenía o no cicatrices en su espalda? No había forma de descubrirlo, a menos que uno mismo fuese esa persona o alguien muy cercano a ella. Es por eso que sabemos que Pantaleón de Ribera sufrió un cólico nefrítico, porque él mismo se autoparodia en uno de sus poemas, de larguísimo título,[11] donde nos describe su enfermedad, con síntomas y curas (o intentos de) incluidos:

De parto una piedra tengo,
i de parto el colodrillo,
a Jove (madre dos vezes)
en ambos daños imito. […]
Hanme dado catapocias,
Cataplasmas, cataclismos,
I aún sospecho que han de darme
Cata Francia, Montesinos

Deducimos, pues, que a mayor visibilidad del cuerpo, mayor burla, por ser esas partes más públicas y, por lo tanto, más accesibles a los ojos y a los comentarios ajenos. De ahí que Pantaleón, Maluenda y Polo de Medina se burlen de las mujeres chatas (romas) y de las personas narigonas (lo que inevitablemente recuerda al soneto de Quevedo «A un hombre de gran nariz»), de los moños y de las calvicies, de los tuertos, de las bocas grandes, a veces carentes de dientes —es el caso de las viejas—, de las barbas demasiado largas o inexistentes, de los rostros feos o marcados por cicatrices, de las lenguas sangrantes por trabajar demasiado… He aquí algunos ejemplos:

SÁTIRA A LAS MUJERES BOCONAS

Una bocona ayer tarde
con su marido reñía,
era pequeño, y de un sorbo
se le zampó en la barriga.
(Maluenda, *Tropezón de la risa*, p. 246)[12]

[11] «Al Excelentísimo señor Duque de Lerma, estando el poeta enfermo del achaque de que murió, le escribió agradecido de que le hubiese enviado a visitar el Duque el miso día que le condenaron en un pleito de mucha importancia» (PANTALEÓN DE RIBERA, *op. cit.*, pp. 133-139).

[12] MALUENDA, Jacinto Alonso, *Tropezón de la risa*, Madrid, Instituto Miguel de Cervantes, 1951.

Pero sosegué mirando
de la dama las facciones,
que hallará pocos maridos
si fuera su rostro el dote.
(Pantaleón, *Obras*, p. 142)

Mis bigotes y mi barba
tan desavenidos salen,
que esparcidos con hisopo
los reputan por lunares.
(Polo de Medina, p. 277)[13]

Sin embargo, en los poemas de estos tres autores menores barrocos también hay cabida para esas otras partes del cuerpo que conforman lo que llamamos el tronco y las extremidades, junto a lo que sería la complexión en sí de la persona burlada (altura, delgadez…) y sus posibles enfermedades, lo que les da pie a incluir a los médicos en sus composiciones poéticas.

En lo que respecta al tronco, estos poetas se ríen de los jorobados y de todo lo relacionado con las zonas sexuales, pues arremeten contra los capones, pero también contra los que padecen hemorroides, diarrea… de modo que pasamos al terreno de lo escatológico. Veamos algunos ejemplos extraídos de *El buen humor de las musas*, de Polo de Medina:

A UN HOMBRE GIBADO Y PEQUEÑO DE CUERPO

Dicen que estás afrentado,
Los que la giba te ven,
Y algunos, Fabio, lo creen,
Porque siempre estás cargado.
Yo digo que eres pipote
Con alma, hombre en brevete
Que en la espalda trae juanete,
O cual soneto, estrambote.
(Polo de Medina, p. 287)

A UNO QUE TENÍA ALMORRANAS

Fabio, no es mucho os inquiete
Mal tan pesado y traidor,
Que con sangriento rigor
Por detrás os acomete.
Saberse no os cause enojo;
Porque cuantos lo sabrán,
Que sois, con razón dirán,
Hombre de sangre en el ojo.
(Polo de Medina, p. 329)

Y si de Polo de Medina nos trasladamos a la *Cozquilla del gusto* de Jacinto Alonso Maluenda, encontramos, por ejemplo:

[13] POLO DE MEDINA, Jacinto, *Obras completas de Salvador Jacinto Polo de Medina*, Murcia, Biblioteca de Autores Murcianos, 1948, p. 277.

EPITAFIO A LA MUERTE DE UN CAPÓN

Debaxo esta loza está,
Sin balas, una escopeta,
Y una bolsa de poeta,
Pues siempre vacía va.
Y al fin aquí se escondió,
Porque más seguro esté
El que relox de sol fue,
Pues señaló, y nunca dio.
(Maluenda, *Cozquilla*)[14]

Finalmente, llegamos a la burla de las llamadas extremidades, donde destaca muy claramente Polo de Medina. En esta sección burlesca nos encontramos con que las extremidades superiores —brazos y manos— resultan risibles por su delgadez, muchas veces causada por el hambre, y los dedos siempre aparecen mordidos. La burla de las extremidades inferiores, por su parte, responde a los siguientes motivos: los pies son denostados por su tamaño, siempre situado en uno u otro extremo; las piernas, por su delgadez o por adquirir formas arqueadas, y, cómo no, aquí entra también el tema de la cojera.

A UN SABAÑÓN EN UNAS MANOS MUY FLACAS

Con caravanas de ayuno,
Haciendo está penitencia
Un sabañón ermitaño
En unas manos cuaresma. […]
En los desiertos de carne
Ni pica, come ni cena,
Que los dedos de su ayuno
Son las témporas eternas. […]
Ayunando a hueso y hambre
Sólo en tanto Adviento apela
A un nervio por golosina,
Por gollería a una cuerda.
(Polo de Medina, p. 253)

A UN ESTEVADO

Si es verdad que son perfectas
Todas las obras de Dios,
Esas piernas tan mal hechas,
Hombre, di, ¿quién te las dio?
Sin duda a naturaleza
Hiciste algún tuerto atroz,
Y ella, por vengarse de uno,
Te hizo en las piernas dos.
(Polo de Medina, p. 281)

Como se ha podido comprobar a través de los fragmentos, estos poetas realmente escrutan, como diría Barthes, el cuerpo de sus semejantes, los someten a un detallado análisis de defectos físicos que, aunque a nosotros nos puedan parecer crueles, en verdad en la época áurea eran una provocación de la risa sin intención de ensañamiento, al menos en lo que respecta a estos tres poetas menores barrocos de los que

[14] MALUENDA, Jacinto Alonso, *Cozquilla del gusto*, Madrid, Instituto Miguel de Cervantes, 1951, p. 53.

hemos hablado. Ellos sólo pretendían, tal y como dice Polo de Medina en su *Fábula de Apolo y Dafne* (1634), divertirse escribiendo, hacer pasar un rato agradable a sus lectores, encontrar el lado jocoso en cada rasgo de la sociedad que los rodeaba, incluyendo el cuerpo propio y de los demás.

Hemos llegado así al final de nuestro recorrido burlesco por el cuerpo humano, un recorrido que alcanzó su cenit literario español en el siglo XVII, pero que, al menos oralmente, pervive hasta nuestros días, lo que demuestra, una vez más, que no estamos tan alejados como creemos de nuestros antepasados barrocos.

Bibliografía

ALEMÁN, Mateo, *Guzmán de Alfarache*, Madrid, Cátedra, 1997-1998.

ARELLANO, Ignacio, *Jacinto Alonso Maluenda y su poesía jocosa*, Navarra, Universidad de Navarra, 1987.

ARELLANO, Ignacio y RONCERO, Victoriano, *Poesía satírica y burlesca de los Siglos de Oro*, Madrid, Austral, 2002.

BARTHES, Roland, *Fragmentos de un discurso amoroso*, Madrid, siglo XXI, 1999.

CAMBACERES, Eugenio, *Sin rumbo*, Madrid, Cátedra, 1999.

CERVANTES, Miguel de, *El ingenioso hidalgo Don Quijote de la Mancha*, Madrid, Alianza, 1996.

VEGA, Garcilaso de la, *Obras completas*, Madrid, Planeta, 1983.

GÓNGORA, Luis de, *Poesía*, Barcelona, Clásicos Comentados, 2002.

——, *Sonetos completos*, Madrid, Castalia, 1985.

LEMEBEL, Pedro, *Loco afán*, Barcelona, Anagrama, 2000.

MALUENDA, Jacinto Alonso, *Bureo de las musas del Turia*, Madrid, Instituto Miguel de Cervantes, 1951.

——, *Cozquilla del gusto*, Madrid, Instituto Miguel de Cervantes, 1951.

MARTÍNEZ DE TOLEDO, Alfonso, *Arcipreste de Talavera o Corbacho*, Madrid, Cátedra, 1998.

PANTALEÓN DE RIBERA, Anastasio, *Obra completa*, Madrid, Instituto Miguel de Cervantes, 1951.

POLO DE MEDINA, Jacinto, *Obras completas de Salvador Jacinto Polo de Medina*, Murcia, Biblioteca de Autores Murcianos, 1948.

QUEVEDO, Francisco de, *Poemas escogidos*, Madrid, Castalia, 1989.

VV. AA., *Poesía española del siglo XVIII*, Madrid, Cátedra, 1993.

VV. AA., *Antología Cátedra de poesía de las letras hispánicas*, Madrid, Cátedra, 1999.

RETÓRICA Y POÉTICA EN EL ÚLTIMO LOPE

XAVIER TUBAU
UNIVERSITAT AUTÒNOMA DE BARCELONA

Lope de Vega demostró siempre un especial interés por la crítica y la teoría literaria de su época.[1] Al margen de prólogos, dedicatorias y pasajes de sus obras que puedan contener ideas sobre la literatura, son un total de cuatro los textos en los que Lope reflexionó de forma exclusiva sobre el particular. Los dos primeros se publicaron en la edición de las *Rimas* de 1602, precediendo y cerrando la segunda parte del volumen en el que estaban los doscientos sonetos. Esos textos se ocupaban respectivamente de legitimar el empleo de ciertas figuras de dicción que aparecían en la *Arcadia* y que algunos críticos le habían censurado, y de defender la poesía de las descalificaciones que algunos padres de la Iglesia habían vertido contra ella

Los dos siguientes textos, de los que me ocuparé a continuación, se inscriben en el contexto de la polémica en torno a la poesía gongorina y se publican, respectivamente, en *La Filomena* (1621) y en *La Circe* (1624). El primero de ellos es la *Respuesta* del escritor al *Papel que escribió un señor de estos reinos*, un «papel» en el que se le pedía su opinión sobre la «nueva poesía». El texto, denominado en el titulillo *Discurso de la nueva poesía*, supone el primer ataque extenso y razonado firmado por el escritor contra la poesía de Góngora y sus imitadores.[2] Antes de la publicación de *La Filomena*, Lope sólo había criticado la nueva poesía de manera puntual en su teatro y en preliminares a algunas de sus obras, al margen de las cartas anónimas dirigidas a Góngora que se le han atribuido.

La Filomena apareció en las librerías hacia el mes de septiembre de 1621. Semanas después, Diego de Colmenares, el futuro cronista de la ciudad de Segovia, redactaba una *Apología por la nueva poesía* en la que realizaba una defensa de la poesía de Góngora y criticaba duramente el *Discurso* de Lope. La *Apología* está fechada en Segovia el 13 de noviembre y Lope debió recibir una copia de la misma a finales de año. El texto circuló probablemente tanto entre los partidarios de Lope como entre los defensores de Góngora, lo que podría explicar que Lope considerara necesario res-

[1] GARCÍA BERRIO, Antonio, *Formación de la teoría literaria moderna (2). Teoría poética del Siglo de Oro*, Murcia, Universidad de Murcia, 1980, pp. 126-129, 179-181, 375-380, 528-529; LÓPEZ GRIGERA, Luisa, «Teorías poéticas de Lope de Vega. Parte I», en *Anuario Lope de Vega*, IV, 1998, pp. 179-191; SERÉS, Guillermo, «La poética historia de *El peregrino en su patria*», en *Anuario Lope de Vega*, VII, 2001, pp. 89-104.

[2] CAMPANA, Patrizia, «*La Filomena*» *de Lope de Vega*, Tesis doctoral inédita, Bellaterra, Universitat Autònoma de Barcelona, 1998, pp. 480-528.

ponder a la *Apología* de Colmenares, una carta en la que se ponía en cuestión su competencia en la materia y se ironizaba sobre una argumentación articulada a partir de citas de polianteas y diccionarios. La respuesta del escritor apareció publicada en *La Circe* con el epígrafe de «Epístola séptima» y dirigida «A un señor de estos reinos», sin que se mencionara ni una sola vez el nombre de Diego de Colmenares. Tras la publicación de *La Circe*, Colmenares redacta una nueva y más extensa respuesta al segundo texto de Lope, fechada en Segovia el 23 de abril de 1624.

Los textos de Lope y Colmenares se imprimieron en una edición conjunta sin título, lugar, ni año de publicación.[3] Parece presumible que fuera el mismo Diego de Colmenares quien preparara esta impresión, teniendo en cuenta que las variantes de contenido que se observan entre la versión manuscrita de su primera carta (1621) y la versión impresa de la misma son indudablemente del propio autor.[4] En cualquier caso, el editor que reunió los cuatro textos deseaba presentarlos como un conjunto dotado de autonomía que vendría a conformar un nuevo episodio de la polémica gongorina, introduciendo nuevos elementos de juicio para el debate.[5]

Estos cuatro textos presentan en el desarrollo de sus argumentos un desplazamiento de la crítica literaria a la reflexión teórica sobre los principios que la determinan. El *Discurso de la nueva poesía* de Lope es un ejercicio de crítica literaria aplicado a la poesía de Góngora y a los poetas que la imitaban. La sección más importante del *Discurso* está dedicada a la exposición de la serie de juicios negativos sobre el estilo de la poesía gongorina que esgrimían habitualmente los partidarios de una elocución poética menos compleja léxica y sintácticamente (es decir, crítica del abuso de cultismos, de hipérbatos, de metáforas construidas sobre metáforas, así como la censura de la oscuridad de las palabras, dentro de la distinción, de origen ciceroniano, entre oscuridad de las palabras y de las cosas). La enumeración de esta serie de críticas estilísticas se formula partiendo de las virtudes que la retórica reseñaba, en el ámbito de la *elocutio*, como constitutivas de todo buen discurso, es decir, la pureza (*puritas*), la claridad (*perspicuitas*) y el ornato (*ornatus*). Lope no hace explícita en ningún momento la fundamentación de sus juicios en los principios elocutivos de la retórica, pero tanto la terminología empleada como las autoridades citadas (Cicerón, Quintiliano, Cipriano Suárez) remitían a esta disciplina.

---

[3] A. Pérez y Gómez publicó un facsímil de esta edición a partir de un ejemplar conservado en la Biblioteca Nacional (Lope de Vega, *Obras sueltas*, II, «...la fonte que mana y corre…», 1969, pp. 29-76).

[4] BERGMANN, *art. cit.*, p. 150.

[5] La presente comunicación forma parte del estudio y edición de los cuatro textos de la polémica que estoy preparando como trabajo de investigación en la Universitat Autònoma de Barcelona, bajo la dirección de Gonzalo Pontón.

El propósito fundamental de Colmenares en su respuesta al discurso de Lope es precisamente poner de manifiesto el marco teórico desde el que se ha formulado esta crítica a la poesía de Góngora para cuestionar, seguidamente, que la retórica sea la disciplina apropiada para evaluar una composición poética. Escribe Colmenares al principio de su carta: «me admiro de que vuestra merced fundase su dotrina en principios de tan diversa profesión como es la retórica de la poética» (f. 9r).[6] Colmenares cita a continuación las autoridades retóricas de las que Lope había extraído fragmentos para argumentar en contra de la oscuridad de la elocución y señala que estos autores no hablaban de la poesía sino de la oratoria:

> No le es lícito al orador, que sólo trata de persuadir con fuerza de razones vehementes, inventar vocablos ni frases, ni usar de los poéticos, como vuestra merced bien sabe y prueba con los lugares de nuestro Quintiliano, maestro siempre de oradores, no de poetas. (f. 9r)

Los juicios estrictos de Cicerón o Quintiliano contra cualquier tipo de oscuridad, señala Colmenares, están determinados por el fin de la oratoria, que es la persuasión del público, para la cual son necesarias palabras conocidas y un empleo puntual de tropos y figuras. De ahí que Colmenares le reproche que «ninguno de los lugares de la censura hablaba formalmente de la poesía» (f. 10r). La poesía, sostiene el segoviano, tiene distintos objetivos y, por lo tanto, diferentes recursos a su disposición y criterios que regulan su empleo. En este sentido, Colmenares caracteriza a la poesía por el uso de un estilo elevado, contraponiéndolo a los estilos de otras disciplinas, como el de la oratoria y la historia:

> Si Horacio, señor Lope de Vega, tratando de la diferencia específica de los estilos poéticos, cómico, trágico, lírico, heroico y otros, asentó por regla, «singula quaeque locum teneant sortita decentem» [*Ars poetica*, 92] ("que cada cosa mantenga el sitio propio que le ha tocado en suerte"), ¿por qué las profesiones diferentes en género no se han de tratar con diferencias de estilos? La historia el llano, la retórica el vehemente y la poética el realzado. (f. 11r; véase, también, 20r)

El planteamiento de su rival propicia que Lope considere necesario formular los principios teóricos sobre los cuales había basado implícitamente sus observaciones críticas sobre la poesía de Góngora, clasificando primero la poesía en el marco de la filosofía racional y afirmando después explícitamente que los principios estilísticos de la retórica determinaban también la composición de un poema: «Quien siente que [la poética] no tiene fundamento en la retórica», se pregunta Lope, «¿qué respuesta mere-

[6] Cito por el ejemplar del *Discurso de la nueva poesía* conservado en la Biblioteca Histórica Municipal de Madrid, L/400.

ce?» (f. 14v). De este modo, la réplica de Lope a Colmenares publicada en *La Circe* se instala de lleno en problemas de teoría literaria, combinando citas de San Agustín, Savonarola, Escalígero y Costanciaro para su clasificación de la poesía entre las ciencias, su definición de la misma y su fundamentación de la práctica literaria y la crítica en los principios de la retórica.

Colmenares responde finalmente a este segundo texto de Lope insistiendo en defender una concepción de la poesía desligada de la retórica y repitiendo en general las ideas básicas que había expuesto en su primera carta.

En el desarrollo de los temas tratados por Lope y Colmenares en estos cuatro textos, se observa que el análisis de la poesía de Góngora y de sus imitadores queda progresivamente relegado a un segundo plano a medida que avanza el intercambio epistolar y se plantea la necesidad de reflexionar sobre qué principios teóricos se está realizando la crítica literaria. Conviene, en este sentido, poner de relieve la singularidad de este desarrollo en contraste con el proceder habitual de la mayoría de escritos contemporáneos sobre la poesía gongorina, ceñidos en su mayoría al modelo del comentario o anotación filológica, sin demasiado interés por legitimar teóricamente los juicios emitidos.

En este conjunto de textos se enfrentan dos tradiciones distintas, dos maneras de entender y valorar la literatura, enraizadas ambas en la tradición teórica europea del siglo XVI. El fundamento de la crítica literaria en los principios de la retórica obedecía a una interpretación de la disciplina en términos de una teoría general sobre todas las formas de discurso.[7] Sólo la retórica exponía sistemáticamente las fases en la concepción y elaboración de un texto escrito (*inventio*, *dispositio*), además de proporcionar un catálogo exhaustivo de virtudes, vicios y licencias de la elocución (*elocutio*). Era asimismo la disciplina en la que se practicaban los primeros ejercicios de composición literaria y se formaba, por lo tanto, el criterio estético de los jóvenes estudiantes. Resultaba natural que, dado el papel fundamental que la retórica desempeñaba en el programa educativo de los *studia humanitatis*, el conjunto de reglas y criterios que prescribía se proyectaran sobre cualquier clase de texto escrito.

Lope de Vega, como el Quevedo que ultimaba por esas fechas un discurso sobre el fundamento retórico de la poesía,[8] se había formado en esta tradición.[9] Para el es-

[7] WEINBERG, Bernard, *A History of Literary Criticism in the Italian Renaissance*, Chicago, University of Chicago Press, 1963, pp. 804-806; VICKERS, Brian, *In Defence of Rhetoric*, Oxford, Clarendon, 1988, pp. 254-293; KOHUT, Karl, «Retórica, poesía e historiografía en Juan Luis Vives, Sebastián Fox Morcillo y Antonio Llull», en *Revista de Literatura*, LII, 1990, pp. 345-374.

[8] LÓPEZ GRIGERA, Luisa, *Anotaciones de Quevedo a la «Retórica» de Aristóteles*, Salamanca, Universidad de Salamanca, 1998.

critor, la poesía, como la historia y la oratoria, encontraban su fundamento en la retórica. Al poeta, escribe Lope, «le tocan las mismas obligaciones que al historiador, fuera de la verdad» (f. 14v), es decir, el historiador y el poeta sólo se diferencian por el contenido de sus textos, pero estilísticamente se encuentran ambos determinados por los principios de la retórica. Afirmaciones en este sentido pueden localizarse en teóricos y escritores europeos durante todo el siglo XV y XVI.[10] Se trata, además, de una perspectiva de la retórica que habían expuesto y defendido autores tan influyentes en el ámbito hispánico como Juan Luis Vives (*De ratione dicendi*, 1533),[11] que subordinaba la historia y la poesía a la retórica, o El Brocense, que defendía una crítica literaria basada en los principios retóricos (*De auctoribus interpretandis*, en *De arte dicendi*, 1556).[12]

Esta tradición, por otro lado, era indisociable de la concepción del hombre y del lenguaje que sostenían los humanistas.[13] Para justificar su insistencia en condenar la oscuridad y la ambigüedad que observa en los versos de Góngora, escribe Lope:

> No se admire vuestra excelencia, señor, si en esta parte me dilato, por ser tan alta materia el hablar, que de ella dijo Mercurio Trimegisto en el *Pimandro*, «que sólo al hombre había Dios concedido la habla y la mente, cosas que se juzgaban del mismo valor que la inmortalidad». (f. 3v)

La dignidad del hombre, quiere decir Lope a través de esta cita del *Pimandro*, se funda en su capacidad racional («mente») y en el empleo adecuado del lenguaje («habla»). La oscuridad deliberada de la poesía gongorina, desde este perspectiva, resultaba condenable no sólo retóricamente, sino también desde un punto de vista moral, dado que atentaba contra la función civilizadora que Lope y la tradición humanista concedían al lenguaje.[14] Teniendo presentes estos principios, puede apreciarse también la coherencia de los mismos con la clasificación de la poesía en el marco de la filosofía racional y la finalidad primordialmente didáctica que le asigna Lope (f. 14r-v).

---

[9] MARTÍNEZ JIMÉNEZ, Alfonso, «La literatura en los tratados españoles de retórica del siglo XVI», en *Rhetorica*, XV, 1997, pp. 1-39.

[10] NORDEN, Eduard, «Rhetorik und Poesie», en *Die Antike Kunstprosa* [1898], Stuttgart, Teubner, 1958, II, pp. 883-908 (hay traducción italiana, Roma, Salerno, 1986).

[11] KOHUT, *art. cit.*, pp. 347-356.

[12] MARTÍNEZ JIMÉNEZ, Alfonso, «Rhetoric, Dialectic, and Literature in the Work of Francisco Sánchez, *El Brocense*», en *Rhetorica*, XIII, 1995, pp. 43-59.

[13] RICO, Francisco, *El sueño del humanismo. De Petrarca a Erasmo*, Barcelona, Destino, 2002.

[14] HARDISON, Jr., Osborne Benett, «The Orator and the Poet: The Dilema of Humanist Literature», en *The Jorunal of Medieval and Renaissance Studies*, I, 1971, pp. 33-44 (33-38); PLETT, Heinrich F., «The Place and Function of Style in Renaissance Poetics», en J. J. Murphy (ed.), *Renaissance Eloquence*, pp. 356-375 (373).

A través de este mínimo análisis de las ideas contenidas en el *Discurso* de *La Filomena* y en la «Epístola» de *La Circe*, se pone de manifiesto cómo la crítica particular a la oscuridad de un verso gongorino, desde el momento en que cifra una aproximación a la poesía a partir de la retórica, está participando también, en este caso, de la perspectiva humanista del lenguaje y de la función fundamentalmente pedagógica que consignaba para la literatura. Las consideraciones puntuales del escritor sobre crítica literaria adquieren, por lo tanto, todas sus implicaciones sólo cuando se advierte el marco teórico desde el que se formulan y se integra esta teoría en el contexto intelectual del que Lope formaba parte.

La crítica que formula Diego de Colmenares a esta concepción de la poesía y la inmediata defensa que realiza del estilo sublime como constitutivo del género lírico, épico y trágico respondían, en cambio, a la culminación de un proceso más complejo que había comenzado en Italia en el siglo XIV, en el marco de las primeras defensas de la dignidad de la poesía y de su estatuto no meramente retórico, y que había evolucionado en el desarrollo de la teoría literaria durante los siglos XV y XVI hasta concretarse en una concepción autónoma de la poética.

En la progresiva desvinculación entre poética y retórica, críticos y teóricos se sirvieron de diferentes argumentos. Uno de los más empleados, esgrimido por el mismo Colmenares, era el de reunir lugares de los autores de retórica clásica en los que afirmaban explícitamente que no se ocupaban de la poesía sino de la oratoria, y que la primera no estaba sujeta directamente a los preceptos que regulaban a la segunda (Aristóteles, *Retórica*, III, 2, 1405 a; Cicerón, *De oratore*, I, xvi, 70; III, xxxviii, 153; Quintiliano, *Institutio oratoria*, I, vi, 2; VIII, vi, 17; X, i, 28). Un planteamiento de estas características resultaba especialmente eficaz cuando se traducía en una revisión de los vicios y virtudes de la composición retórica. El texto literario se desviaba y se legitimaba de este modo contrapuesto precisamente a la disciplina que lo había fundamentado y legislado. La inversión de vicios y virtudes retóricas abría la posibilidad de una valoración de cada recurso estilístico de la poesía en función de su adecuación al pasaje en que se introducía, teniendo presente asimismo la relación general entre los fines perseguidos por el poeta y los medios empleados para lograrlos.[15] En los juicios de Lope y Colmenares se constatan estas dos aproximaciones: allí donde Lope ve una «licencia», es decir, un vicio de la elocución legitimado por el contexto poético, Colmenares observa una «necesidad», un rasgo constitutivo del arte poético (f. 20r). Como Juan de Jáuregui, Lope piensa que «todas las novedades poéticas y osadías de elo-

[15] Para el cambio de percepción estética sobre sonido del verso, por ejemplo, véase el análisis de VEGA RAMOS, María José, *El secreto artificio. Maronolatría y tradición pontaniana en la poética del Renacimiento*, Madrid, CSIC-Universidad de Extremadura, 1992, pp. 7-15 y *passim*.

cuencia, aunque se acierten, son de naturaleza culpas o vicios» (*Discurso poético*, p. 89). Este paso de la «licencia» a la «necesidad» cifraba, por lo tanto, la desvinculación de la poética de las categorías retóricas de vicios y virtudes de la elocución (en la *Philosophía antigua poética*, «Epístola sexta», Fadrique se había expresado en idéntico sentido y con la misma terminología).

Esta ruptura con las fronteras entre vicios y virtudes, sumada a la relativización del concepto de decoro retórico, así como a la propuesta de fines esencialmente estéticos para la poesía (como la *admiración* o la *maravilla*), fueron algunas de las consecuencias que se derivaron de esta voluntad de dotar de autonomía a la poética respecto de la retórica. La recuperación directa de Aristóteles, de su *Retórica* y su *Poética*, y la exégesis practicada sobre pasajes oscuros y conceptos básicos, fundamentó buena parte de estas nuevas aproximaciones a la literatura.[16] Algunos pasajes del filósofo griego resultaban especialmente adecuados a este propósito. Uno de éstos fue citado tanto por defensores como por críticos de la poesía gongorina, y acabó por convertirse, según afirma Quevedo, en el «el texto del escándalo».[17] Colmenares, que cita en diez ocasiones pasajes de Aristóteles (siguiendo la versión de Robortello), también lo incluye y glosa en el curso de su argumentación (f. 10r). Se trata de las primeras líneas del capítulo de la *Poética* dedicado a la elocución, en el que Aristóteles señalaba que la «excelencia de la elocución» consistía en lograr que además de clara, fuera «noble» y «alejada de lo vulgar», para lo cual era necesario el empleo de «voces peregrinas», esto es, «la palabra extraña, la metáfora, el alargamiento y todo lo que se aparta de lo usual» (XXII, 1458a 14-32). Este pasaje Colmenares lo cita con el propósito de asociar el estilo sublime o «realzado» a la poesía, presentando más adelante a Aristóteles como autoridad a propósito de esta idea: «muchas veces en los retóricos, y siempre en la poética», escribe Colmenares, «asienta que la poesía pide estilo realzado sobre todos» (f. 11r; repite la misma idea en 11v y 12v).

Esta asociación del estilo sublime a la poesía representaba también, según he avanzado, un elemento más de separación entre la retórica y la poética. Los estilos poéticos se habían definido tradicionalmente a partir de los tres estilos de la retórica clásica, es decir, el estilo humilde, el medio y el elevado. Donato redujo los tres géneros de poesía practicada por Virgilio a los tres estilos de la retórica, adscribiendo a cada uno de ellos unos elementos determinados. La asociación de cada estilo a un género poético no implicaba, sin embargo, una consideración jerárquica de los tres modos de elocución. De la misma manera que en la retórica clásica se recomendaba el

[16] BLECUA, Alberto, «Góngora», en *Enciclopedia Virgiliana*, Roma, Enciclopedia Italiana, 1986, II, pp. 779*a*-784*a* (782a-b).

[17] AZAUSTRE GALIANA, Antonio, «Cuestiones de poética y retórica en los preliminares de Quevedo a las poesías de Fray Luis de León», en *La Perinola*, VII (2003), pp. 61-102 (68-73).

empleo de los tres estilos de forma moderada y según las exigencias de cada caso y de las partes del mismo (*Rhetorica ad Herennium*, IV, xi, 16; *Orator*, VI-VII, 20-22; XXIX, 100-101; *Institutio oratoria*, XII, x, 69), en una percepción de los géneros de elocución (*genera dicendi*) desprovista de consideraciones valorativas, también del poeta se esperaba el uso del estilo más adecuado para cada género sin más implicaciones. Será Dante (*De vulgari eloquentia*, II, iii, 8) el primero en plantear una distinción de valor entre estilos con el propósito de deslindar la forma más alta de expresión, que quedará asociada al estilo sublime, provocando de este modo una fractura con la concepción genuinamente retórica de los usos y naturaleza de los estilos poéticos.[18]

Esta tripartición jerárquica de estilos y géneros poéticos resultaba atractiva para quienes sostenían una concepción elitista de la poesía, pues les ofrecía la posibilidad de interpretar las tres clases de estilo en clave social:

> ¿Qué república, señor, medianamente gobernada, no diferencia sus estados con distinción de ornato plebeyo, medio y noble? El caos se deshizo tomando su lugar cada uno de los elementos, y entre ellos, el fuego, símbolo de la poesía, «emicuit summaque locum sibi legit in arce» [Ovidio, *Metamorfosis*, I, 27] ("resplandeció e hizo para sí un lugar en la más alta fortaleza"). No será, pues, razón privarla de la alteza que naturalmente es suya, aun a juicio de históricos y oradores. (f. 12r)

La tripartición estilística y la división social en tres estados, como la distribución de los cuatro elementos en el mundo sublunar, estaban fundamentados en una misma realidad de carácter ontológico (léase, desde esta perspectiva, el verso de Horacio citado arriba). De esta analogía entre estilo y clase social se derivaba también una distinción jerárquica entre los respectivos consumidores de literatura, siendo la comedia para «el vulgo», como afirma Colmenares, y los géneros mayores para la nobleza y los hombres cultos:

> La comedia, empleo del pueblo y de su jurisdicción, pues él la paga, como vuestra merced cuerdamente dijo, siga su intento y acomódese con su llaneza, necesaria al oyente […]. Mas al lírico, al trágico, al heroico, gran desdicha sería sujetarles al juicio del vulgo. (f. 12r)

Las defensas de la dificultad poética y de su característico estilo «realzado» que realiza Colmenares no son, por lo tanto, consideraciones de orden exclusivamente

[18] Véase TATEO, Francesco, *Retorica e Poetica fra Medioevo e Rinascimento*, Bari, Adriatica, 1960, pp. 67-115, 205-229, y AUERBACH, Erich, *Lenguaje literario y público en la baja latinidad y en la Edad Media*, Barcelona, Seix Barral, 1969, pp. 175-228.

estético, como no lo eran en Carrillo y Sotomayor o en el mismo Góngora, sino que presentan importantes implicaciones ideológicas.[19]

Estos cuatro textos de Lope y Colmenares constituyen un episodio interesante y poco estudiado de la polémica en torno a la poesía de Góngora. El análisis de su dos aproximaciones a la poesía, sujeta a los principios de la retórica en Lope, independiente de la retórica en Colmenares, permite apreciar la dependencia que existe entre cada juicio y planteamiento particular y el marco teórico desde el que se están formulando. Asimismo, estos marcos teóricos reflejan en sus formulaciones una serie de principios intelectuales e ideológicos que conviene poner de manifiesto para subrayar la relación que existe entre cualquier teoría literaria y el contexto cultural y social desde el que se están realizando.

Bibliografía

ARISTÓTELES, *Poética*, ed. trilingüe de A. García Yebra, Madrid, Gredos, 1974.

AUERBACH, Erich, *Lenguaje literario y público en la baja latinidad y en la Edad Media*, Barcelona, Seix Barral, 1969.

AZAUSTRE GALIANA, Antonio, «Cuestiones de poética y retórica en los preliminares de Quevedo a las poesías de Fray Luis de León», en *La Perinola*, VII, 2003, pp. 61-102.

BERGMANN, Emilie, «Lope and the "Nueva Poesía" Once More: The Colmenares Letters», *Bulletin of Hispanic Studies*, LXII, 1985, pp. 143-156.

BLECUA, Alberto, «Góngora», en *Enciclopedia Virgiliana*, Roma, Enciclopedia Italiana, 1986, II, pp. 779*a*-784*a*.

CAMPANA, Patrizia, «*La Filomena» de Lope de Vega*, Tesis doctoral inédita, Bellaterra, Universitat Autònoma de Barcelona, 1998.

EGIDO, Aurora, «La *hidra bocal*. Sobre la palabra poética en el Barroco», en *Fronteras de la poesía en el Barroco*, Barcelona, Crítica, 1990, pp. 9-55.

GARCÍA BERRIO, Antonio, «Poética e ideología del discurso clásico»,en *Revista de Literatura*, XLI, 1979, pp. 5-40.

——, *Formación de la teoría literaria moderna (2). Teoría poética del Siglo de Oro*, Murcia, Universidad de Murcia, 1980.

[19] MARAVALL, José Antonio, *La cultura del Barroco*, Barcelona, Ariel, 1975, pp. 446-449; GARCÍA BERRIO, Antonio, «Poética e ideología del discurso clásico», en *Revista de Literatura*, XLI, 1979, pp. 5-40 (38-40); ROSES LOZANO, Joaquín, *Una poética de la oscuridad. La recepción crítica de las «Soledades» en el siglo XVII*, Madrid, Tamesis, 1994, pp. 102-141, y RICO GARCÍA, José Manuel, *«La perfecta idea de la altísima poesía». Las ideas estéticas de Juan de Jáuregui*, Sevilla, Diputación de Sevilla, 2001, pp. 134-167.

HARDISON, Jr., Osborne Benett, «The Orator and the Poet: The Dilema of Humanist Literature», en *The Jorunal of Medieval and Renaissance Studies*, I, 1971, pp. 33-44.

JÁUREGUI, Juan de, *Discurso poético. Advierte el desorden y engaño de algunos escritos*, Madrid, 1624 (ed. de M. Romanos, Madrid, Editora Nacional, 1978, pp. 55-142).

KOHUT, Karl, «Retórica, poesía e historiografía en Juan Luis Vives, Sebastián Fox Morcillo y Antonio Llull», en *Revista de Literatura*, LII, 1990, pp. 345-374.

LÓPEZ BUENO, Begoña, *La poética cultista de Herrera a Góngora*, Sevilla, Alfar, 2000[2].

LÓPEZ GRIGERA, Luisa, *Anotaciones de Quevedo a la «Retórica» de Aristóteles*, Salamanca, Universidad de Salamanca, 1998.

——, «Teorías poéticas de Lope de Vega. Parte I», en *Anuario Lope de Vega*, IV, 1998, pp. 179-191.

MARAVALL, José Antonio, *La cultura del Barroco*, Barcelona, Ariel, 1975.

MARTÍNEZ JIMÉNEZ, Alfonso, «Rhetoric, Dialectic, and Literature in the Work of Francisco Sánchez, *El Brocense*», en *Rhetorica*, XIII, 1995, pp. 43-59.

——, «La literatura en los tratados españoles de retórica del siglo XVI», en *Rhetorica*, XV, 1997, pp. 1-39.

MURPHY, James J. (ed.), *Renaissance Eloquence. Studies in the Theory and Practice of Renaissance Rhetoric*, University of California Press, Berkeley, 1983.

NORDEN, Eduard, «Rhetorik und Poesie», en *Die Antike Kunstprosa* [1898], Stuttgart, Teubner, 1958, II, pp. 883-908 (hay traducción italiana, Roma, Salerno, 1986).

PLETT, Heinrich F., «The Place and Function of Style in Renaissance Poetics», en J. J. Murphy (ed.), *Renaissance Eloquence*, pp. 356-375.

RICO, Francisco, *El sueño del humanismo. De Petrarca a Erasmo*, Barcelona, Destino, 2002.

RICO GARCÍA, José Manuel, *«La perfecta idea de la altísima poesía». Las ideas estéticas de Juan de Jáuregui*, Sevilla, Diputación de Sevilla, 2001.

RICO VERDÚ, José, *La retórica española de los siglos XVI y XVII*, Madrid, CSIC, 1973.

ROSES LOZANO, Joaquín, *Una poética de la oscuridad. La recepción crítica de las «Soledades» en el siglo XVII*, Madrid, Tamesis, 1994.

SERÉS, Guillermo, «La poética historia de *El peregrino en su patria*», en *Anuario Lope de Vega*, VII, 2001, pp. 89-104 (reeditado en *Lope en 1604*, X. Tubau (ed.), Milenio-UAB, Lérida, 2004, pp. 79-91).

SMITH, C. Colin, «Dos raros libros gongorinos en la Biblioteca Universitaria de Cambridge», en *Clavileño*, XXXIV, 1955, pp. 20-27.

TATEO, Francesco, *Retorica e Poetica fra Medioevo e Rinascimento*, Bari, Adriatica, 1960.

VEGA, Lope de, *Discurso de la nueva poesía* (incluye los dos textos de Lope y los dos de Colmenares), s. l., s. e., s. a.; ejemplar de la Biblioteca Histórica Municipal de Madrid, L/400.

——, «Respuesta de Lope de Vega Carpio», en *La Filomena, con otras diversas rimas, prosas y versos*, Viuda de Alonso Martín, 1621, fols. 205r-216r.

——, «Epístola séptima», en *La Circe, con otras rimas y prosas*, Viuda de Alonso Martín, Madrid, 1624, fols. 190r-194v.

VEGA RAMOS, María José, *El secreto artificio. Maronolatría y tradición pontaniana en la poética del Renacimiento*, Madrid, CSIC-Universidad de Extremadura, 1992.

VICKERS, Brian, *In Defence of Rhetoric*, Oxford, Clarendon, 1988.

WEINBERG, Bernard, *A History of Literary Criticism in the Italian Renaissance*, Chicago, University of Chicago Press, 1963 (2ª reimpr.).

ESTUDIOS DE

LITERATURA MODERNA Y CONTEMPORÁNEA

VARIACIONES SOBRE EL MITO DEL «ÁNGEL CAÍDO» EN *SOMBRA DEL PARAÍSO* DE VICENTE ALEIXANDRE

SERGIO ARLANDIS
UNIVERSITAT DE VALÈNCIA

El ángel de las *Elegías* es ese ser que garantiza el reconocer
en lo invisible un rango más alto de la realidad
(R. M. Rilke)

Desde un punto de vista estrictamente técnico, definimos *mito* como la narración de un suceso extraordinario acontecido en un tiempo y mundo anterior o distinto al presente, de ahí su alto contenido religioso y filosófico como mecanismo de explicación de los orígenes. Tal y como afirma Mircea Elíade,[1] este hecho narrado —encarnado o no en una determinada figura representativa (*mitologema*)— constituye un conocimiento de orden esotérico, no sólo porque es secreto y se transmite en el curso de una iniciación, sino también porque este *conocimiento* va acompañado de un intrínseco poder mágico-religioso derivado de ese excepcional proceso de revelación: de alguna manera, al ser revivido el mito, se accede a ese tiempo *sagrado* en el que reinaba la armonía entre los héroes y los dioses, como ya apuntó tempranamente Platón. El *mito*, en consecuencia, no sólo se convierte en una historia narrada, sino también en un espacio *sagrado*, pues con él —o a través de él— se abandona el tiempo profano —el presente—, de signo negativo, para adentrarse en el espacio y el tiempo de la divinidad benévola. Un espacio, no obstante, que no requiere propiamente un ejercicio de re-creación, sino —como apunta nuevamente Elíade— de *reiteración*, ya que el mito no se crea, sino se reitera, se actualiza en el interior, y ese ejercicio de anamnesis es, al fin, un modo de asimilar la realidad tal y como viene dada. Precisamente, sobre esta base de la *reiteración*, con esa permanente actualización interior, el mito de *Luzbel* —en cuanto representación ejemplar de la pérdida de la luz, del abandono de la divinidad vivificadora en el mundo de las sombras, del dolor y del pecado—, ha adquirido, a lo largo de nuestra historia literaria, un valor de peso, pues ha servido, en incontables casos, de referente tanto en la narración de una rebeldía condenada al malditismo, como en la expresión apurada de una pérdida de toda benévola divinidad, como auténtica purgación existencial.

Tal y como lo define Jean Chevalier, Luzbel: «simboliza todas las fuerzas que turban, obscurecen y debilitan la conciencia y determinan su regreso hacia lo indeter-

[1] ELÍADE, Mircea, *Mito y realidad*, Barcelona, Kairós, 1999, pp. 21 y ss.

minado y lo ambivalente: *centro de noche, por oposición a Dios, centro de luz. El uno arde en un mundo subterráneo, el otro brilla en el cielo*».[2] Sin embargo, la actualización del «ángel caído» no siempre conlleva la representación negativa de su figura. Eso sí, la relegación a un mundo de sombra es lo que, a la postre, marcará su imagen, ya que no sólo es un condenado, sino también un abandonado de la mano de Dios. Además, la conciencia de la luz, su recuerdo, su anterior vivencia le llevan, precisamente, a ser testigo de su condena, lo que, sin duda, alienta el dramatismo de su historia. Su castigo no es la pérdida de su halo extraordinario, sino del amparo de lo celeste: tanto Dios como Luzbel son divinidades, seres superiores, pero sólo la divinidad del segundo carece de gloria y sublimación, pues siempre dirige su voluntad en sentido inverso al cielo, es decir, hacia el oscuro mundo y sus entrañas. Las actualizaciones de esa tensión, de ese anhelo de superar el mundo de las sombras y regresar a aquel estado primigenio de máxima y lumínica divinidad, son, como ya advertimos, numerosas y con muy diferente signo según nos acercamos a autores como Hölderlin, Cernuda, Rilke —a su modo— e incluso Francisco Brines entre los más actuales.

Uno de los casos más llamativos de nuestra poesía contemporánea, dentro de esa actualización del *mitologema* del «ángel caído», es Vicente Aleixandre. Llamativo —y poco estudiado— porque, no en vano, a lo largo de su obra al completo se fue forjando uno de los *mitos personales* —siguiendo la estela terminológica marcada por Charles Mauron—[3] más emblemáticos de la poesía española contemporánea: el *amante* de trascendencia cósmica. Pero ese *alter ego* lírico, a la altura del crucial año de 1944 y tras la publicación de *Sombra del paraíso*, iba a confirmar un valor añadido —ya entrevisto en obras anteriores como *Pasión de la tierra* y *Mundo a solas*—: su emergente figura como *guía* —contemplación del *poeta-en-sociedad*— dentro del desconcierto sombrío del presente. Curioso, *Lucifer* significa, en verdad, la luz de las tinieblas, guía del caos.

Partamos, pues, de una muy concreta localización figurativa de esa otra *trascendencia* del amante aleixandrino, impelido por la nostalgia de aquel mundo de luz, de fluido erótico-amoroso, centrada, principalmente, en las tres primeras partes de su poemario anteriormente apuntado —*Sombra del paraíso*— y sobre la que, por motivos de espacio y tiempo, nos vamos a centrar mayormente. Tres partes que pautan el desarrollo de un descenso abrupto del iluminado, revelado humanamente a través del poeta como única justificación de ese fluido lírico inexplicable que le llevaba a la escritura, pero también como reflejo de una imposible trascendencia. De hecho, este

[2] CHEVALIER, J. y GHEERBRANT, A., *Diccionario de símbolos*, Madrid, Herder, 1999, p. 415.

[3] MAURON, Ch., *Des métaphores obséndentes au mythe personnel. Introduction à lo psychocritique*. París, José Corti, 1963.

proceso ya marca un dramático despertar en su conciencia coincidente con su particular plano vital: la limitación de su cuerpo, según le manifestó el poeta a José Luis Cano en una carta fechada el 12 de enero de 1943:

> Porque yo nací para amar como un dios (porque sólo un dios puede amar así con soberanía). Y no soy más que un hombre. Las fuerzas que en mí desarrolla el amor son infinitamente superiores a mi fuerza de hombre, de carne mortal. En mí encarna entonces, se agita, me posee y me destroza un espíritu celeste que necesitaría un cuerpo soberano de dios poderoso en el que equilibrarse, y que yo no puedo ofrecerle […] Pero cuando cesa, cuando regreso aquí, entre los demás, vengo muerto, ruina de ángel, porque en cambio, ay, vuelvo sin perder la divina memoria.[4]

Reincidente visualización del poeta como guía de luz en las tinieblas del presente —atrapado en un insuficiente cuerpo— pues este dato también se lo apuntó a su amigo Dámaso Alonso en una carta fechada el 19 de septiembre de 1940: en ella, además, quedaban clarificadas las directrices de *Sombra del paraíso* como reconocimiento y reconstrucción de esa divinidad perdida que, no obstante, podía recuperarse —aunque sólo parcialmente— a través del recuerdo existente sólo en las capas más ocultas de su conciencia, en el trance del gesto poético:

> Así veo hoy a los poetas, que cuando hacen poesía «recuerdan», sin saberlo, cuando en algunos poemas míos paradisíacos, que tú tienes, evoco la juventud como una inmarcesible edad de oro, lo que hago es traer a mí la visión de mi reino, del que estoy desterrado. Su fulgor, el de tal reino, su luminosidad, su deslumbradora pureza, su amorosidad radiante, me iluminaron un día, no sé si en la región del sueño, o en un trasmundo para el que nací y en el que no vivo. Y ahora es cuando voy haciendo memoria, sin hacerla, porque yo no hablo de ese mundo como ajeno a éste, sino que miro el presente en que vivimos, pero iluminado por un candor matinal unas veces, otras por una luz meridiana purísima; siempre con una transpariencia y un fuego que irradian las cosas todas, siempre elementales.[5]

Haciendo un sucinto repaso a la estructuración de estas tres partes aludidas del libro, comprobamos cómo la primera de ellas se inicia con el poema «Criaturas en la aurora» y concluye con «Poderío de la noche», marcando ya, así, la relativa y tan explícita progresión que discurre de la luz a la sombra. No en vano, Aleixandre recurre, también, a la simbología numérica —son siete los poemas que componen esta primera parte— para constatar la culminación de un ciclo: el tiempo de la caída del *elegido* —el amante—, representada todavía en «Criaturas en la aurora» aún en su proaeso descensional, con lo que el sujeto lírico mantiene —dentro de su figuración—

[4] CANO, J.L., *Vicente Aleixandre. Epistolario*, Madrid, Alianza, 1986, pp. 48-49.

[5] EMILIOZZI, I., *Vicente Aleixandre. Correspondencia a la generación del 27*, Madrid, Castalia, 2001, pp. 151-152.

esas cualidades *suprasensoriales*, que, por instantes, le devuelven a ese estado primigenio que sí está en su fase de abatimiento como representación de unos valores positivos. Se mitifica, pues, este espacio edénico que el poeta aún contempla como punto de partida —su espacio «para el que nació»— y del que participa cuando, a su vez, hace partícipes —*media*— al resto de los hombres a través de su visión. Porque el poeta todavía se autorepresenta elevado y sumido en el éxtasis de la unidad amorosa del cosmos; y desde esta perspectiva se siente capaz de agitar el recuerdo del pasado del hombre —estado genesíaco—: «No, no es ahora cuando la noche va cayendo / también con la misma dulzura pero con un levísimo vapor de ceniza». Pues el poeta descifra la caída del ser humano al insatisfactorio mundo de los límites, y desde su posición siente compasión y sobrecogimiento ante su trágico destino, convertido ya en un ser mortal —aún conservando ese amor *titánico*—: «Por eso os amo, inocentes, amorosos seres mortales / de un mundo virginal que diariamente se repetía».

Las visiones sacuden, con sus imágenes, a ese *elegido* mediador que poco a poco va sintiéndose distante y distinto de aquella plenitud panerótico. El amor elemental —aquél que se identificaba con la destrucción y la posesión absoluta en su primer ciclo cosmovisionario— comienza a transformarse en ensoñación —alucinación— pese a la intensidad de su imagen o reflejo, como ocurre en el poema «Sierpe de amor», donde tras la autorrepresentación del sujeto lírico en forma de serpiente ciñéndose a su amada —atiéndase además al parentesco figurativo con el símbolo del «ángel caído» bíblico—, éste asegura que muerde «dulcemente sólo un sueño de carne». De este modo, una vez despierta del trance —«Yo no sé qué amenaza de lumbre hay en la frente»— su actitud contemplativa se refuerza y se consolida ya como predominante,[6] asimilando, en consecuencia, el definitivo descenso al mundo de la sombra, al ámbito de la frágil materia humana y del desvelamiento.

Sin embargo, previamente a ese total «Poderío de la noche» que cierra dicho *proceso descensional*, cabe apuntar la explícita referencia al motivo central de estas tres primeras partes: la caída del ángel —la posesión reveladora de ese espíritu titánico— manifestada explícitamente en el poema «Arcángel de las tinieblas». Se efectúa aquí una suerte de desdoblamiento —a modo de diálogo monologado— resuelto en una final posesión del lado divino sobre el lado humano —bueno, ya en «El poeta» se definía a éste como: «Carne mortal la tuya que, arrebatada por el espíritu»—, quizás en el punto imaginístico más cercano al romanticismo alemán dentro de esa pugna entre deseo y realidad,[7] no sólo por el recurso del arquetipo del héroe atormentado y

[6] PUCCINI, D., *La palabra poética de Vicente Aleixandre*, Barcelona, Ariel, 1979, p. 127.

[7] GARCÍA, M.A., *Vicente Aleixandre. La poesía y la historia*, Granada, Comares, 2001, pp. 437-445.

condenado a su destino, sino también por la consideración del poeta en trance, arrebatado por una fuerza interior que le domina y se le revela:

> Por eso yo te miro. Porque la noche reina.
> Desnudo ángel de luz muerta, dueño mío.
> Por eso miro tu frente, donde dos arcos
> impasibles
> gobiernan mi vida sobre un mundo apagado.[8]

Una fatal posesión que, con bastante recurrencia, fue la explicación de Aleixandre al fenómeno de la revelación poética. Por ejemplo, el poema que cierra su primer libro publicado —*Ámbito*, 1928— se titula «Noche cerrada. Posesión» en lo que ya era una clara anticipación de aquella simbiosis panerótica desarrollada en *La destrucción o el amor* (1935), pero que, sobre todo, daba, al fin, cuenta de la reveladora posesión de un mundo de sombra —la noche— aunque no tuviera la posterior carga negativa de *Sombra del paraíso*. También en textos no propiamente líricos databa esa suerte de posesión: en una carta dirigida a Juan Guerrero y fechada el 1 de abril de 1929, afirmaba Aleixandre que la escritura de *Pasión de la tierra* (1929, 1946) venía motivada por una voz que le nacía «de no sé qué pozo […] Mi libro cuando lo acabe me dejará como un espíritu que me hubiera visitado. *Legión me llamo, porque somos muchos*, puedo yo decir ahora sintiendo los tirones interiores»[9] con clara alusión al pasaje bíblico.[10] Incluso con motivo de la segunda edición de *La destrucción o el amor* (1944) afirmaba:

> El poeta es un hombre que fuese más que hombre: porque es además poeta. El poeta está lleno de *sabiduría*, pero no puede envanecerse, porque quizás no es suya: una fuerza incognoscible, un espíritu habla por su boca […] Es entonces la tierra misma, la tierra profunda la que llamea por ese cuerpo arrebatado.[11]

También en su breve reflexión en torno a *Sombra del paraíso* afirmaba:

> […] el hombre, el poeta, está patéticamente transido de la conciencia de su transitoriedad, de su caducidad, frente a la fúlgida permanencia —intacta juventud— de un mundo para el que el poeta, gigantescamente, se siente nacido, mientras que dolorosamente ve su espíritu titánico encerrado en un cuerpo humano y perecedero, en una dimensión terrestre.[12]

---

[8] Citamos por ALEIXANDRE, Vicente, *Sombra del paraíso*, Madrid, Castalia, 1990.

[9] MORELLI, G., «Autopoética del primer Aleixandre a través de sus cartas inéditas», en *Ínsula*, 576, 1994, pp. 1-3 (p. 2).

[10] *Evangelio de San Marcos* 5, 9-10.

[11] ALEIXANDRE, V., *Prosas completas*, Madrid, Visor, 2002, pp. 359-360.

[12] ALEIXANDRE, *Prosas*…, p. 401.

Pero la presencia del ángel —tal y como ya lo ha apuntado Díez de Revenga—[13] no es casual: retomando otras indicaciones del propio Aleixandre, escritas a José Luis Cano en una carta fechada el 3 de septiembre de 1939, el poeta ya había apuntado que los poetas eran:

> Ángeles desterrados de un mundo que vagamente recobramos y presentimos, y al que anhelamos retornar con toda la sed de nuestros corazones. Las alas se nos notan, pueden tocarse su bulto apenas disimulado bajo al ropa […] anunciamos un mundo entrevisto en el éxtasis, no sé si profecía o si recuerdo, pero sí imagen de nuestro ineludible destino.[14]

Porque en verdad la variación del ángel desterrado al que alude Aleixandre no es un sublevado, sino un expulsado, un exiliado de la plenitud cósmica; más que un símbolo del mal, constituye, muy al contrario, la única redención que le queda al hombre, su guía y protector frente al poder devaluador del mundo artificial y falseado de la civilización. Un guía que, no obstante, no se manifiesta como una deidad superior al hombre común sin más, sino que se revela como el portador de esa intrascendencia de todo hombre, es decir, se *autoejemplifica* como modelo del drama humano: es la revelación —por medio del poeta— de nuestra escindida naturaleza trascendente una vez arrebatada de su condición sublime.

Una posesión, pues, que tendrá continuidad en el poema que cierra este primer ciclo, «Poderío de la noche», que no es más que la sobreposición del ámbito nocturno sobre el mundo tangible, como única realidad factible para la razón. Un dolor que se incrementa con el descubrimiento del orden temporal, pues en el mundo primigenio dicha distinción no existía, lo que, sin duda, está revelando ya el reconocimiento del poeta de su limitado presente, su nacimiento al dolor y la conciencia. Con el descenso consumado, el dualismo de su identidad —física y mítica— se mantendrá vigente en la segunda parte, caracterizada por la tensión establecida entre el ideal- siempre inalcanzable en plenitud- y su copia, como única realidad permitida al hombre. No en vano, desde el primer poema —«Diosa»— hasta el último —«Los besos»— queda remarcada una llamativa pugna entre lo *tangible* y lo *intangible*. Aleixandre se servirá de la teoría platónica —muy visible en poemas como «La verdad» o «La rosa», donde llegará a afirmar: «que en esta mano finges / tu imagen en la tierra»— para, al fin, constatar la dura realidad de la historia humana —de signo general—: el reducto de su plenitud es vivir siempre bajo la consigna de una efímera sombra que es sólo una ima-

[13] DÍEZ DE REVENGA, Francisco José, *La poesía de Vicente Aleixandre. Testimonio y conciencia*, Málaga, Centro Cultural de la Generación del 27, 1999, p. 111.

[14] CANO, *op. cit.*, p. 19.

gen de la verdad a la que la conciencia humana no puede aspirar a alcanzar, si no es por la vía de la muerte: lo que resulta paradójicamente doloroso.

Pero esta reformulación del planteamiento platónico —mito de la caverna, la anamnesia, etc.— no es tampoco casual: si la esencia del poeta reside en ese espíritu que posee al cuerpo humano —posesión de ese orden divino— y además es aún un directo interlocutor con las estancias del conocimiento absoluto —pues capta la existencia de un orden supremo, pero privado—, no resulta extraño que el poeta, mediante su capacidad intuitiva, reconozca ahora estar frente a un mundo que es sólo la imagen imperfecta de esa verdad auténtica. Por un lado, el sujeto lírico se siente atrapado en la copia física de su estado primigenio —*amante*—, sintiendo, incluso, como condena esa función de *médium*, ese compromiso moral tan tormentoso, como necesario:

> Alma fuera, alma fuera del cuerpo, planeando
> tan delicadamente sobre la triste forma abandonada.
> Alma de niebla dulce, suspendida
> sobre el ayer amante, cuerpo inerme
> que pálido se enfría con las nocturnas horas
> y queda quieto, solo, dulcemente vacío.[15]

Pero por otro lado, el poeta clama a la necesidad de sentir los límites aunque sólo sean la reducción de su pretérita plenitud amorosa para tener conciencia de vida frente al olvido. Aunque no es ésta la vía cognitiva a la que en verdad aspira, pues que es un conocimiento relativo, superficial y aparente, poco fiable y vinculado sólo a los sentidos, al mundo de las apariencias, así que la solución final será el postrero dolor de la soledad. La tercera parte, por su parte, se inicia con el poema «Primavera en la tierra», de tono muy similar al de «Criaturas en la aurora», y concluye con «Muerte en el paraíso» y «Mensaje» —poema céntrico del libro—, donde justamente vuelve a reiterarse la posesión de la noche —del lado oscuro—: «Avaramente contra mí ceñido todo, / sentí la gran bóveda oscura de su forma luciente», certificando que el ciclo del descenso se ha cumplido y que ya es un hijo más de lo sombrío y de la eterna ignorancia del destino del hombre a lo que sólo cabe anteponer la experiencia, en sí, de la vida: «Amigos, no preguntéis a la gozosa mañana / por qué el sol intangible da su fuerza a los hombres. / Bebed su claro don, su lucidez en la sombra». La mitificación ejemplarizante de su figura adquiere en esta tercera parte su máxima representación figurativa: se hace referencia a una concreta juventud, pero ¿pertenece al *hombre histórico* o al mito?; sin duda, el margen que marca este debate no está del todo delimitado; no obstante, si Carlos Bousoño ya definía el libro como la «proyección de un mito: la existencia en el pasado remoto de una edad dorada, un mágico edén, donde el poeta

[15] ALEIXANDRE, «El cuerpo y el alma».

vivió, y que ahora, al hacer poesía, *recuerda sin saberlo*»,[16] ¿hasta qué punto podemos incardinar una vivencia biográfica dentro de una experiencia lírica? El propio Aleixandre lo advierte en la carta enviada a Dámaso, anteriormente citada:

> son visiones de aquel paraíso, a que yo llamo juventud, pero que trasciende de una juventud personal para ser como la juventud del mundo. Y por eso yo siento que ese cántico mío, verdadero cántico, no celebra lo que rodea, sino el mundo para el que nací y en que no me hallo.[17]

Resulta más factible entender, pues, que esa niñez o juventud señalada trascienda su propia memoria para reseñar un tiempo virginal, apoyándose en las connotaciones que suscita la niñez, no sólo en la tópica literaria sino también en la propia interpretación y asociación del poeta. Por tanto, cuando el poeta afirma en «Primavera en la tierra»: «Pero vosotros, dueños fáciles de la vida, / presidisteis mi juventud primera»; evidentemente, esa juventud primera es la edad dorada del amante —no nacido—, mientras que la segunda juventud se cumpliría después de nacer —*descender*, la edad del hombre—: el expulsado, el limitado ser marcado por el dolor. Una interpretación que se refuerza más todavía, cuando el poema afirma que ese auroral joven es «Un muchacho desnudo, cubierto de vegetal alegría, / huía por las arenas vividas del amor»: es decir, que forma parte unívoca del cosmos, agigantándose como un astro.[18] Representa, así, la figura del amante —previo a su variación como «ángel caído»— indistinto entre los seres que pueblan el mundo con su alegría: «tutelares hados eternos que presidisteis la fiesta de la vida / que yo viví como criatura entre todas»; o como más adelante reiterará: «en el mundo que yo viví en los alegres días juveniles». Toda una representación que contrasta negativamente con el nuevo mundo donde el poeta está llamado a ejercer, por el contrario, de *guía* y sirve, por ello —dentro de esa posible aprehensión de la circunstancia del presente— como figura ejemplar en forma de poeta, según manifiesta el poema —de sintomático título— «Hijo del sol» donde afirma: «sonando en los oídos de un hombre alzado a un mito». Ya en «Primavera en la tierra» y en «Mensaje» —punto inicial y de cierre de esta tercera parte— retoma de sus libros anteriores aquella imprecación contra las ciudades, las joyas y las ropas como elementos distorsionadores del hombre: un mundo oscuro que poco a poco también acaba atrapando al poeta en la incomunicación con las estancias vivificadoras y verdaderas: «mientras siento lejana la música de los sueños / en que escapan las flantas de la Primavera apagándose». Aquel mundo de perfección ha quedado reducido a

[16] BOUSOÑO, C., *La poesía de Vicente Aleixandre*, Madrid, Gredos, 1977, p. 89.
[17] EMILIOZZI, *op. cit.*, p. 153.
[18] MATAMORO, B., «El sujeto del poema», en *Cuadernos Hispanoamericanos*, 352-354, 1979, pp. 196-212 (p. 205).

una estampa, a la memoria de su imagen: la grandeza del paraíso subyugada por su sombra, por su copia, por la insignificancia del hombre. No en vano, en toda esta tercera parte el símbolo de la luna será recurrente, pues representa la luz nocturna que hace ver las sombras moverse como si tuvieran vida certera, pero que no resulta ni suficiente ni auténtica ni vivificadora. Posiblemente represente —y sea— un correlato simbólico de la propia conciencia del hombre, condenado a la noche y privado también de la comunión telúrica desde su lejanía: «y vi en los cielos resplandecer la luna,/ feliz besada, y revelarme el mundo» —«Casi me amabas»—. Revelación del origen y del destino que se funden en el paradigmático poema «Los poetas», donde se retoma, con mayor fuerza, la identificación del poeta con el ángel caído:

Vastas alas dolidas.
Ángeles desterrados
de su celeste origen
en la tierra dormían
su paraíso excelso.

Existe, por tanto, una triple gradación en el descenso que va del mito del amante —primigenio—, al mito del ángel caído que habla por boca del poeta —«tú serás, tu lumbre empírea, / carbón para el destino quemador de unos labios, sello indeleble a una inmortalidad convocada» dirá en «Hijo del sol»— hasta el desmitificado e entrascendente hombre del presente —a la altura histórica de 1944: posguerra española, II Guerra Mundial, etc.—, sin ningún tipo de divinidad, pero sobre el que cambiará su negativa opinión en la última parte del libro. Retoma, pues, la idea de aquel que pudo ser y no fue, que nació para la dicha y pereció, sin embargo, en su desdicha, en su conocimiento engañoso: «Pero el Sol no reparte / sus dones: / da sólo sombras» —«Hijo del sol»—. Por eso el ofidio del poema «Como serpiente» —nuevamente la imagen bíblica de *Lucifer*— ya no tiene los valores que en «Sierpe de amor»; muy al contrario, esta serpiente está condenada a sentir la fugacidad temporal del amor desde su condición de desterrado: «Viscosamente fuiste sólo un instante mía», pues representa la tentación de un amor que preludia el postrero dolor de la soledad, de su inconstancia del amor humano y de su culpabilidad. En este caso, el poeta se siente ya distinto de la naturaleza y anhela aquella comunión primigenia incapaz de consumarse, debido al imposible retorno a su auténtico destino sublimado. No obstante, nunca deja de ser un mediador — «cantó la sangre de la aurora en mi lengua»—,[19] pero su cántico parte ahora desde la conciencia del tiempo que le atormenta: «Dejadme entonces, vagas preocupaciones de ayer».[20] Pero la asimilación de esa necesaria intercesión del poeta

[19] ALEIXANDRE, «Mar del Paraíso».
[20] ALEIXANDRE, «Plenitud de amor»,

para cantar aquellos signos redentores del hombre tendrá su máxima expresión en el poema «Los dormidos»: muy al contrario de la opinión de Leopoldo de Luis,[21] no se hace explícita referencia a los muertos de la Guerra Civil española, sino a la mágica naturaleza del poeta como asestador de luz para el ciego hombre que es incapaz de ver más allá de sus limitados y limitadores sentidos: «Toda la noche en mí destellando, ilumina / vuestro sueño, oh dormidos, oh muertos, oh acabados», sobre todo porque el poeta ya se había identificado como un «revelador envío de un destino llamando / a los dormidos siempre bajo los cielos vividos». Es éste el último gesto de ese espíritu que domina el cuerpo del poeta en forma de ángel —enviado— y anuncia los oscuros designios del hombre como tal. De ahí que el penúltimo poema se titule «Muerte en el paraíso», y signifique la despedida de la luz inmortal para asumir la desdichada dimensión histórica de la vida humana más allá de su persona —confirmado, seguidamente, por el poema «Mensaje»—:

¡Oh dura noche fría! El cuerpo de mi amante,
tendido, parpadeaba, titilaba en mis brazos.
[…]
y si besé su muerto azul, su esquivo amor,
sentí su cabeza estrellada sobre mi hombro aún fulgir
y darme su reciente, encendida soledad de la noche.

Pero esta reiteración del mito quizás no baste y el poeta —sumido en el dolor de su revelación y de su regreso— hace un último gesto de rebeldía ante la agónica situación existencial del hombre: parece indicar que sólo la solidaridad salvará del tormento de la nada al hombre —anticipando ya algunas vías predominantes en *Historia del corazón*, 1954, de signo predominantemente realista en su tono y ético en su sustancia—. Bajo esta consigna se cierra el cómputo del libro con el poema «No Basta» —de clara síntesis expositiva—, donde recapitula ese ciclo fatal del descenso, esa falta de trascendencia del hombre, el abandono de la luz ubérrima y la necesaria reconciliación del hombre con el mundo elemental dejando de lado el engañoso proceder de las apariencias, de las formas, de la razón aniquiladora de lo primariamente humano:

Sobre la tierra mi bulto cayó. Los cielos eran
sólo conciencia mía, soledad absoluta.
Un vacío de Dios sentí sobre mi carne,
y sin mirar arriba, nunca, nunca, hundí mi frente en la arena
y besé sólo a la tierra, a la oscura, sola,
desesperada tierra que me acogía.

[21] LUIS, L. de., «Otro acercamiento a *Sombra del paraíso*», en J.L. Cano (ed.), *Vicente Aleixandre. El escritor y la crítica*, Madrid, Taurus, 1977, pp. 130–140.

En definitiva, sin duda, la estratégica colocación de sus poemas refuerza ese tono evocativo, tan característico del libro, pues todos los elementos vivificadores — sublimados— no son vistos en tiempo presente, sino en pasado —remarcando así su distancia—; de este modo, el arco evolutivo del libro derivará del pasado al presente, y concluirá a la inversa: del presente al pasado. Una dualidad de perspectiva que, al fin, intenta remarcar y activar la vivencia del descenso —*mitologema* del ángel caído— de aquel lúcido héroe aleixandrino, visto ya desde el destierro y el exilio interior y marcado por su imposible regreso a aquel mundo de luz primigenia, llamado paraíso.

Bibliografía

ALEIXANDRE, V., *Sombra del paraíso*, Madrid, Castalia, 1990.
——, *Prosas completas*, Madrid, Visor, 2002.
BOUSOÑO, C., *La poesía de Vicente Aleixandre*, Madrid, Gredos, 1977.
CANO, J.L., *Vicente Aleixandre. Epistolario*, Madrid, Alianza, 1986.
CHEVALIER, J. y GHEERBRANT, A., *Diccionario de símbolos*, Madrid, Herder, 1999.
DÍEZ DE REVENGA, Fco. J., *La poesía de Vicente Aleixandre. Testimonio y conciencia*, Málaga, Centro Cultural de la Generación del 27, 1999.
ELÍADE, Mircea, *Mito y realidad*, Barcelona, Kairós, 1999.
EMILIOZZI, I., *Vicente Aleixandre. Correspondencia a la generación del 27*, Madrid, Castalia, 2001.
GARCÍA, M.A., *Vicente Aleixandre. La poesía y la historia*, Granada, Comares, 2001.
LUIS, L. de., «Otro acercamiento a *Sombra del paraíso*», en J.L. Cano (ed.), *Vicente Aleixandre. El escritor y la crítica*, Madrid, Taurus, 1977.
MATAMORO, B., «El sujeto del poema», en *Cuadernos Hispanoamericanos*, 352-354, 1979, pp. 196-212.
MAURON, Ch., *Des métaphores obséndentes au mythe personnel. Introduction à lo psychocritique*. París, José Corti, 1963.
MORELLI, G., «Autopoética del primer Aleixandre a través de sus cartas inéditas», en *Ínsula* 576, 1994, pp. 1-3.
PUCCINI, D., *La palabra poética de Vicente Aleixandre*, Barcelona, Ariel, 1979.

LA SÁTIRA NEOCOSTUMBRISTA EN LOS POETAS ESPAÑOLES DE LOS 80

LUIS BAGUÉ QUÍLEZ
UNIVERSIDAD DE ALICANTE

La diversidad estética que caracterizaba la poesía española a comienzos de los años ochenta se fue diluyendo, conforme avanzaba la década, hasta polarizarse en torno a dos tendencias principales: la poesía metafísica, que sacrificaba la transitividad comunicativa en aras de la ascesis retórica, y la poesía de la experiencia, que se articulaba alrededor del anecdotario sentimental y del autobiografismo explícito. Esta parcelación reformulaba el debate que en la inmediata posguerra había enfrentado a los autores «de la comunicación» y a los «del conocimiento». Sin embargo, ahora no toda la poesía metafísica lograba escapar a los balbuceos místicos de los seguidores de Valente ni toda la poesía de la experiencia se podía identificar con el confesionalismo directo, falto de autenticidad y vuelo lírico.

A partir de 1985 se confirma el triunfo de la corriente de la experiencia. En esta fecha se publican libros tan representativos de esta línea como *La caja de plata*, de Luis Alberto de Cuenca; *La vida fácil*, de Andrés Trapiello; *Diario de un poeta recién cansado*, de Jon Juaristi, y *Los vanos mundos*, de Felipe Benítez Reyes. Estas obras certifican la evolución de la poesía española desde el esteticismo novísimo hasta la reivindicación de la intimidad o, según se ha señalado, del culturalismo a la vida.[1] Al margen de factores propios de la sociología literaria, como el despliegue promocional de algunas antologías o la escasa difusión de ciertas colecciones poéticas, el éxito de la tendencia figurativa se explicaba por un fenómeno de recepción textual.[2] La mayoría de los lectores aceptó un lirismo reflexivo, urbano y situado en un ámbito reconocible, pero se mostraba mucho más renuente a admitir el desvelamiento gnoseológico y la torsión expresiva que proponía la poesía metafísica.

El núcleo de la experiencia era, no obstante, menos homogéneo de lo que podía parecer a primera vista. Si bien en todos sus integrantes palpitaba un afán rehumani-

[1] *Vid*. GARCÍA-POSADA, Miguel, «Del culturalismo a la vida», en MUÑOZ, Luis (ed.), *El lugar de la poesía*, Granada, Diputación, 1994, pp. 15-33.

[2] Siguiendo un paralelismo con las artes plásticas, García Martín denomina «poesía figurativa» a la tendencia cultivada por los autores del segundo tramo del 68 y los de la promoción siguiente, «por analogía con la distinción entre pintura figurativa y pintura no figurativa: todos ellos se encuentran más cerca de Gaya que de Tàpies» (GARCÍA MARTÍN, José Luis, *La poesía figurativa. Crónica parcial de quince años de poesía española*, Sevilla, Renacimiento, 1992, p. 209).

zador, que ampliaba los rasgos de estilo de la generación previa, sus modos retóricos resultaban poco compactos.[3] Así, junto con una propensión meditativa, que se orientaba hacia el razonamiento ergotista y la fulguración metafórica, pronto se perfiló dentro de este grupo una renovada preocupación social, que exponía un regreso al compromiso y que conectaba con algunas vetas preteridas por los componentes del 68. Por una parte, la voluntad comunicativa se sujeta a la indagación en las expectativas del yo social. Frente a la compulsión expresionista del Dámaso Alonso de *Hijos de la ira* (1944), el desgarro afectivo y la cotidianidad coloquial conviven en este momento con nuevas realidades temáticas (ecologismo, autopistas de la información, movimientos antiglobalización). Por otra parte, la apertura a la colectividad no se traduce en aspereza prosaica ni en sequedad conversacional, sino que es compatible con el distanciamiento irónico, los juegos intertextuales y los mecanismos de collage. En resumen, esta poesía neosocial, consciente de dirigirse a un lector minoritario y bien informado, ya no se ve obligada a rebajar su caudal lingüístico ni a realizar vacuos ejercicios de popularismo.

En la poesía social de los años ochenta, uno de los senderos más transitados es el de la sátira neocostumbrista, que bebe de diversas fuentes. Aunque sus precedentes inmediatos se hallan en la promoción del cincuenta y en algunos escritores tardíos del 68, la dimensión ética y el modelo elocutivo compartidos por quienes cultivan este género entroncan con la sátira clásica. Para el neocostumbrismo son tan importantes las aportaciones formales de la escuela de Barcelona (Carlos Barral o Jaime Gil de Biedma) y el estro humorístico de Ángel González, como el sereno ridiculum de Horacio y la naturalidad moral del Barroco. En la década del ochenta, la sátira no se limita a actualizar los tópicos sesentayochistas codificados en obras como *Teatro de operaciones* (1967), de Antonio Martínez Sarrión, o *Fábulas domésticas* (1972), de Aníbal Núñez, que a su vez remitía a las «Fábulas para animales» de Ángel González (*Grado elemental*, 1962). Al contrario, los nuevos autores reproducen los esquemas de la sátira latina y barroca.

Los escritores de los ochenta toman prestados de la primera su alejamiento emotivo, su tono de conversación culta y su lenguaje llano, afín a la concisión epigramática y a la sentenciosa agudeza de Marcial. Las frases hechas, los incisos parentéticos y los finales distendidos se enmarcan ahora en una cosmovisión indulgente y poco virulenta, cuya crítica rara vez sobrepasa el efecto chistoso. Al igual que Horacio, los jóvenes autores, incluso cuando descienden al ataque individual, no pretenden zaherir a personajes concretos, sino que manifiestan una velada denuncia contra los arribistas, los políticos corruptos o los malos poetas. Por otra parte, la influencia de la sátira barroca

[3] *Vid*. SÁNCHEZ ZAMARREÑO, Antonio, «Claves de la actual rehumanización poética», en *Ínsula*, 512-513, agosto-septiembre de 1989, pp. 59-60.

permite adoptar un registro elevado. La mineralización temática del Siglo de Oro (*aurea mediocritas*, desprecio de las ambiciones cortesanas, canto a la vida retirada) se resuelve frecuentemente en una modernización burlesca. También la vuelta a los metros clásicos se puede leer como un influjo del Barroco. Muy común es el uso de los tercetos encadenados, cuya fluencia discursiva, cercana a la oralidad, se intercala a menudo con meandros digresivos y excursos teóricos.

En estas coordenadas se acotan los tres poemas que analizaremos a continuación: «La malcasada» (*El otro sueño*, 1987), de Luis Alberto de Cuenca; «El autor amonesta a un amigo» (*El último de la fiesta*, 1987), de Carlos Marzal, y «Sátira primera (a Rufo)» (*Los paisajes domésticos*, 1992), de Jon Juaristi. Estos textos participan de una ascendencia estética semejante, que determina tanto el género elegido como su intencionalidad paródica. De hecho, se trata de composiciones que emplean moldes clásicos y que recurren a maneras de dicción prestigiadas por la herencia literaria. «La malcasada» y «Sátira primera (a Rufo)» están escritos en endecasílabos blancos, mientras que «El autor amonesta a un amigo» es una silva arromanzada. Asimismo, Juaristi alude en vocativo a su amigo Rufo y Marzal se dirige a «mi bien amado Fabio», en consonancia con el sobrenombre acuñado por Horacio y extendido en el Siglo de Oro español. Los tres poemas dialogan con figuras de la tradición lírica: una mujer malmaridada, un joven Don Juan restaurado en ciudadano respetable y un vate local protagonizan las citadas composiciones. Con todo, estos motivos se encuentran surcados por el humorismo y ubicados en el entorno actual: la cofradía de los ejecutivos en «La malcasada»; la turba nocturna, discotequera y acanallada en «El autor amonesta a un amigo», y el ambiente académico en «Sátira primera (a Rufo)». Aunque estos poemas se acogen a la lección de la sátira, suelen introducir un giro burlesco que trunca su finalidad moral.

«La malcasada» pertenece a *El otro sueño* (1987), un libro de madurez de Luis Alberto de Cuenca donde ya se percibe la voz personal que el autor modularía en sus siguientes entregas: *El hacha y la rosa* (1993), *Por fuertes y fronteras* (1996) y *Sin miedo ni esperanza* (2002).[4] «La malcasada» plantea una relectura irónica del tema de la mujer malmaridada. El cariz circunstancial de esta composición enlaza con los

[4] Tras la suntuosidad culturalista, los clichés librescos y el exotismo de cartón-piedra que predominaban en *Los retratos* (1971), *Elsinore* (1972) y, parcialmente, *Scholia* (1978), la trayectoria del escritor dio un marcado vuelco con *La caja de plata* (1985). A este respecto, confesaba De Cuenca: «Con «Amour fou» [*La caja de plata*] me di cuenta de que algo se estaba inaugurando en mi poesía: por un lado, el poema era un homenaje al concepto surrealista de «amor loco», interpretado desde una perspectiva folclórico-literaria y con un molde alejandrino; por otro lado, el poema marcaba la renuncia de su autor a ciertas locuras culturales a cambio de otras locuras mundanas». Recogido por Francisco Gutiérrez Carbajo (GUTIÉRREZ CARBAJO, Francisco, «La escritura “en su punto” de Luis Alberto de Cuenca», en *Cuadernos Hispanoamericanos*, 537, marzo de 1995, pp. 130-131).

ejercicios de las Academias del Barroco, pero también con la aparente futilidad de algunas *Doloras* (1846), de Campoamor, o con un poema como «A una dama muy joven, separada» (*Moralidades*, 1966), de Gil de Biedma. Si los primeros versos de «La malcasada» concuerdan con la exposición de la sátira clásica, los que cierran la pieza no pueden relacionarse de ningún modo con la gravedad del mensaje estoico. En ellos, el autor no le aconseja a su amiga, como sería predecible, resignación y asepsia espiritual. En cambio, sin renunciar a la entonación conativa, De Cuenca tiende hacia una displicencia netamente contemporánea:

Me dices que Juan Luis no te comprende,
que sólo piensa en sus computadoras
y que no te hace caso por las noches.
Me dices que tus hijos no te sirven,
que sólo dan problemas, que se aburren
de todo y que estás harta de aguantarlos.
Me dices que tus padres están viejos,
que se han vuelto tacaños y egoístas
y ya no eres su reina como antes.
Me dices que has cumplido los cuarenta
y que no es fácil empezar de nuevo,
que los únicos hombres con que tratas
son colegas de Juan en IBM
y no te gustan los ejecutivos.
Y yo, ¿qué es lo que pinto en esta historia?
¿Qué quieres que haga yo? ¿Qué mate a alguien?
¿Qué dé un golpe de estado libertario?
Te quise como un loco. No lo niego.
Pero eso fue hace mucho, cuando el mundo
era una reluciente madrugada
que no quisiste compartir conmigo.
La nostalgia es un burdo pasatiempo.
Vuelve a ser la que fuiste. Ve a un gimnasio,
píntate más, alisa tus arrugas
y ponte ropa sexy, no seas tonta,
que a lo mejor Juan Luis vuelve a mimarte
y tus hijos se van a un campamento,
y tus padres se mueren.[5]

De distinta índole es «El autor amonesta a un amigo», de Carlos Marzal, donde se auscultan los ecos de la sátira horaciana (I 3) y de la epístola moral del Barroco («A Fray Pedro Maldonado, por la constancia», de Francisco de Medrano; «A don Francisco de Eraso», de Bartolomé Leonardo de Argensola; «Epístola moral a Fabio», de

[5] DE CUENCA, Luis Alberto, *Los mundos y los días. Poesía 1972-1998*, Madrid, Visor, 1999 (2ª edición), p. 138.

Andrés Fernández de Andrada). Sin embargo, en «El autor amonesta a un amigo», la exaltación de la amistad y del retiro de las pasiones mundanas se contempla desde el tamiz de la ironía, como ya sucedía en «Encomio a un amigo, en su total renuncia» (*Como a lugar extraño*, 1990), de Luis Antonio de Villena.

La composición de Marzal forma parte de su opera prima, El último de la fiesta, donde el esplín manuelmachadiano y el contorno intimista aún no presagiaban el espesor filosófico y la vocación ascensional de sus últimos títulos, *Metales pesados* (2001) y *Fuera de mí* (2004). En «El autor amonesta a un amigo», el autor valenciano presenta a un personaje de inclinaciones crapulosas, supuestamente «redimido» gracias al amor de una muchacha y alejado de los ambientes nocturnos que solía frecuentar. A lo largo del poema, el humor cumple una función desautomatizadora. Así, Marzal reitera su escepticismo sobre la sinceridad del arrepentimiento de quien quizá sólo intenta «jugar a ser trapense». No obstante, en su envío final, la pieza adquiere una repentina seriedad, que recoge la lección de la vanitas barroca. A través de este desenlace, la ironía se eleva sobre la comicidad y desemboca en un rotundo epifonema, que supera el encogimiento de hombros posmoderno. De este modo, la ironía gana en amargura lo que pierde en espontaneidad:[6]

Vuelves a ser, mi bien amado Fabio,
noticia entre las gentes.
Me refieren que vives obcecado
en un amor malsano nuevamente;
que alguien rige tus noches y tus citas,
y tu cuenta corriente.
Se trata al parecer de una muchacha
desconocida en los ambientes,
de un gatito de angora bendecido,
uno de esos con quien a veces
todos hemos pensado en ser dichosos,
aburridos y fieles.
Los que nunca te amaron hoy se jactan
de conocer quién eras desde siempre:
un lobo desdentado que aspiraba
a un matrimonio en donde guarecerse.
Y que apenas si fuiste para el mundo
un bonito juguete,
comentan ya con sorna por los bares
los que afirman quererte.
Prefiero que imagines lo que opinan
tus antiguas clientes.

[6] SILLERUELO, José Ángel, «La ironía y su ausencia», en *Hora de Poesía*, 73-74, enero-abril de 1991, p. 184, y LANZ, Juan José, «Carlos Marzal», en *El Urogallo*, 64-65, septiembre-octubre de 1991, p. 96.

De todo lo que he oído en estos tiempos,
encuentro sólo digno de temerse
—y por ello quisiera, mi buen Fabio,
amonestar tu conducta imprudente—
que hayas abandonado los cosméticos
y no lleves pendiente;
que el rimmel no insolente tus pestañas
y no hables en latín a las mujeres,
antes de retirarte a tu ataúd
huyendo del mal día que amanece.
No menos me ha alarmado, Fabio amigo,
saber que ya no bebes.
De lo demás no creas convencerme;
sería proceder contra natura
querer fingir absurdos intereses:
sólo con damas caras y perversas
has podido alguna vez perderte.
Por ello me imagino que ahora intentas
jugar a ser trapense.
Debes de estar soñando, y me pregunto
¿a qué vas a jugar cuando despiertes?
Si en todo lo que he dicho me equivoco,
y has podido encontrar nuevos placeres
en la moderación, quiero librarte
de tu aforismo célebre:
Mi corazón se lo he dado a las ratas,
en vista de que nadie lo merece.
Podrás en breve acuñar algún otro
con el que ser noticia entre las gentes.

Amado Fabio, sea como fuere,
si no felicidad, que es bien mudable,
te envío plenitud, que permanece.
Hagas lo que hagas, al final, sabemos
que todo habrá de ser indiferente.
Se perderán tus juegos y los míos,
como todo se pierde.[7]

Por último, Jon Juaristi se aproxima en «Sátira primera (a Rufo)» a uno de los temas más queridos por la sátira tradicional: la crítica a las ambiciones literarias. Este motivo, que se bifurca en una denuncia a los malos poetas y a los engranajes que rigen el mundo editorial, puede verse reflejado en otros autores de su misma promoción, como Miguel d'Ors («Donde el poeta se despide definitivamente del cotarro», en *Es cielo y es azul*, 1984, e «Injurias», en *Canciones, oraciones, panfletos*, im-

[7] MARZAL, Carlos, *Sin porqué ni adónde*, Sevilla, Renacimiento, 2003, pp. 53-55.

poemas, epigramas y ripios…, 1990) o Jesús Munárriz («Monólogo del poeta editor», en *Otros labios me sueñan*, 1992, y «Prologuista», en *Artes y oficios*, 2002).

«Sátira primera (a Rufo)» resume las principales tonalidades poéticas de Juaristi. Aquí, el homenaje entre jocoso y sincero a los antiguos «compañeros de viaje» se asocia con la evocación humorística y con el acento cívico. Además, prevalecen el esguince paródico, el desparpajo en la adaptación a los metros clásicos y el juego de rimas, que a menudo transige con lo deliberadamente ripioso: «Otra gente / parece preferir ahora Vicente». A su vez, desaparece la veta más agria y mordaz, fruto de la retractación de antiguas posturas ideológicas, que en ocasiones se filtra en los versos del autor. En esta composición, Juaristi pone en práctica la reconstrucción experiencial que había propuesto en su artículo «El pacto realista». En él sugería que la poesía no debía ser ajena a la temporalidad, a la emoción y a la ironía, que actúa a modo de catarsis sentimental.[8] «Sátira primera (a Rufo)» ha de interpretarse como un ejercicio lírico que oculta, tras su aparente ligereza y banalidad, una honda reflexión sobre los cambios ocurridos en la sociedad española durante los últimos años. Por otra parte, la sátira funciona también en una dimensión estrictamente literaria: el Rufo del título, aludiendo una antigua amistad con el autor, le pide recomendación en un certamen en que éste ejerce de jurado. Después de recordar las «horas felices» pasadas en la infancia y juventud con Rufo, Juaristi desplaza el poema hacia un desenlace de filiación epigramática, en que insinúa la imposibilidad de que su amigo se haga con el galardón al que aspira:

Te has decidido, Rufo, a probar suerte
en un certamen de provincias donde
ejerzo casualmente de jurado,
y encuentro razonable que me llames,
al cabo de diez años de silencio,
preguntando qué pasa con mi cátedra,
qué fue de aquella chica pelirroja
con quien ligué el ochenta en Jarandilla,
cómo siguen mis viejos, si padezco
todavía del hígado y si he visto
a la alegre cuadrilla del Pecé.
Pues bien, ya que deseas que te cuente
de mí y mi circunstancia, has de saber
que un punto de Alcalá me la birló,
en Jodellanos gran especialista,
a quien pago el café cada mañana

[8] Señala Juaristi: «El deber del poeta es suscitar en quien lo lea una emoción, pero nunca tan intensa que borre los límites entre la vida y el arte. Cada poema ha de llevar implícita su propia guía de lectura, su propia glosa crítica, su propio comentario. Y para ello no hay mejor recurso que la ironía» (JUARISTI, Jon, «El pacto realista», en *Ínsula*, 565, enero de 1994, p. 25.)

y sustituyo volontiers los días
en que marcha a simposios en San Diego,
en Atlanta, Florencia o Zaragoza.
Se casó con Gonzalo. El hijo de ambos
va al colegio del mío, pero en vano
acudo a todas las convocatorias,
reuniones, funciones navideñas.
La pícara me elude, y yo departo
interminablemente sobre fútbol
con el cretino del marido, mientras
asesinan los críos una sórdida
versión del Cascanueces. Bien conoces
al pelma de Gonzalo. Creo, incluso,
que fuiste tú quien se lo presentó.
No pruebo ni una gota últimamente,
después de la biopsia. Te confieso
que añoro aquellos mares de vermú,
aunque el agua es sanísima. Vicente,
antiguo responsable de mi célula,
es viceconsejero de Comercio
por el Partido Popular, y, claro,
se mueve en otros medios. Otra gente
parece preferir ahora Vicente.
Mis padres van tirando. Cree, Rufo,
que nada tengo contra ti. Al contrario,
te recuerdo con franca simpatía.
Es cierto que arruinaste mi mecano,
que me rompiste el cambio de la bici,
que le contaste a mi primera novia
lo mío con tu prima, la Piesplanos.
Eras algo indiscreto, pero todos
tenemos unos cuantos defectillos.
Veré qué puedo hacer. No te prometo
nada: somos catorce y, para colmo,
corre el rumor de que Juan Luis Panero.[9]

En definitiva, estos poemas muestran una apropiación estética de los temas que tratan sus autores. Aunque se sitúan en un contexto irónico, en todos ellos se observa una oscilación entre la levedad de la sátira y ciertos apuntes trascendentes, que contradicen su supuesta frivolidad. La emanación confesional, la llaneza expresiva («Sermo humilis» se titula un poema de Juaristi) y la musicalidad clásica inciden en los mecanismos de intertextualidad propios de los escritores de este período. Al tiempo, proyectan una atenta mirada a la historia reciente y a la geografía costumbrista actual. De esta forma, la nueva sátira conecta con la recuperación del compromiso lírico, sin

[9] JON JUARISTI, *Poesía reunida (1985-1999)*, Madrid, Visor, 2000, p. 149.

renunciar a sus cimientos figurativos. Así, los autores que cultivan esta tendencia hacen suyo el mensaje difundido por Marzal en los siguientes versos de «Las buenas intenciones»: «Del lector solicito como único regalo / que esboce alguna vez una media sonrisa: / tan sólo busco cómplices que sepan de qué hablo».

Bibliografía

CANO BALLESTA, Juan (ed.), *Poesía española reciente (1980-2000)*, Madrid, Cátedra, 2001.

CILLERUELO, José Ángel, «La ironía y su ausencia», en *Hora de Poesía*, 73-74, enero-abril de 1991, pp. 182-184.

DE CUENCA, Luis Alberto, *Los mundos y los días. Poesía 1972-1998*, Madrid, Visor, 1999 (2ª edición).

GARCÍA-POSADA, Miguel, «Del culturalismo a la vida», en MUÑOZ, L. (ed.), *El lugar de la poesía*, Granada, Diputación, 1994, pp. 15-33.

GARCÍA MARTÍN, José Luis, *La poesía figurativa. Crónica parcial de quince años de poesía española*, Sevilla, Renacimiento, 1992.

GUTIÉRREZ CARBAJO, Francisco, «La escritura "en su punto" de Luis Alberto de Cuenca», en *Cuadernos Hispanoamericanos*, 537, marzo de 1995, pp. 130-134.

JUARISTI, Jon, «El pacto realista», en *Ínsula*, 565, enero de 1994, pp. 25-26.

——, *Poesía reunida (1985-1999*), Madrid, Visor, 2000.

LANZ, JUAN JOSÉ, «Carlos Marzal», en *El Urogallo*, 64-65, septiembre-octubre de 1991, p. 96.

——, «La joven poesía española al fin del milenio. Hacia una poética de la postmodernidad», en *Letras de Deusto*, 66, enero-marzo de 1995, pp. 173-206.

LUNA BORGE, José, «Las rimas de Jon», en RICO, F. y VILLANUEVA, D. (eds.), *Historia y Crítica de la Literatura Española, 9. Los nuevos nombres: 1975-1990*, Barcelona, Crítica, 1992, pp. 181-183.

MAINER, José Carlos (ed.), *El último tercio del siglo (1968-1998). Antología cónsultada de la poesía española*, Madrid, Visor, 1999.

MARZAL, Carlos, *Sin porqué ni adónde*, Sevilla, Renacimiento, 2003.

PRIETO DE PAULA, Ángel L., «Sobre la poesía y el estatuto de la poesía en el año 2000», en *Diablotexto*, 6, 2002, pp. 373-390.

SÁNCHEZ ZAMARREÑO, Antonio, «Claves de la actual rehumanización poética», en *Ínsula*, 512-513, agosto-septiembre de 1989, pp. 59-60.

SILLERUELO, José Ángel, «La ironía y su ausencia», en *Hora de Poesía*, 73-74, enero-abril de 1991.

EL CONFLICTO ESPACIAL EN DOS OBRAS DE ALONSO DE SANTOS: *LA ESTANQUERA DE VALLECAS* (1981) Y *TRAMPA PARA PÁJAROS* (1990)*

JOSÉ LUIS CASTRO GONZÁLEZ
UNIVERSITAT DE BARCELONA

Lo que vieron mis ojos fue simultáneo: lo que transcribiré, sucesivo,
porque el lenguaje lo es. Algo, sin embargo, recogeré.
(Jorge Luis Borges, *El Aleph*)

1. *Puerto de partida*

En mi lectura primera de los dos textos alonsosantianos que me ocuparán seguidamente, *La estanquera de Vallecas* y *Trampa para pájaros*,[1] me sorprendieron muchísimo la tensión dramática surgida a partir del conflicto entre el espacio interior y exterior y el protagonismo que tenían los objetos en ambas obras … *Lo que vieron mis ojos fue simultáneo*. El principal freno a mi ilusión primera era el pensar que me enfrentaba a dos géneros dramáticos diferentes[2]. Seguí indagando y, al encontrarme con los estudios críticos de Miguel Medina Vicario y César Oliva, descubrí que mis intuiciones no eran tan descabelladas, pues los dos investigadores también relacionaban ambos textos. Una de las aportaciones de César Oliva con respecto al espacio la encontré en su estudio introductorio a *Yonquis y yanquis* (1996) y *Salvajes* (1998):

La relación con obras como *La estanquera de Vallecas* es muy evidente, pues en ambas existe una amenaza exterior que determina la intriga del escenario.

> […] Esta norma [*la unidad de espacio*], seguida por Alonso de Santos en algunas de sus obras más significativas, como *Bajarse al moro*, *La estanquera de Vallecas* o

* La realización de este trabajo forma parte de mi investigación doctoral con el apoyo de una beca predoctoral FPI, concedida por el Ministerio de Ciencia y Tecnología (BES-2003-2166), vinculada al proyecto de investigación BFF2002-04092-C04-03, dirigido por la Dra. Rosa Navarro Durán.

[1] Citaré siempre por las siguientes ediciones: ALONSO DE SANTOS, J. L, *Trampa para pájaros*, Madrid, SGAE, 1993; *La estanquera de Vallecas. La sombra del Tenorio*, Ed. de Andrés Amorós, Madrid, Castalia, 1995. Entre paréntesis señalaré las páginas.

[2] Miguel Medina Vicario y el mismo Alonso de Santos defienden la clasificación genérica. *Vid.* MEDINA VICARIO, Miguel, *Los géneros dramáticos en la obra teatral de José Luis Alonso de Santos*, Madrid, Ediciones Libertarias, 1993; AMO-SÁNCHEZ, Antonia, «Conversando con José Luis Alonso de Santos», en *Quimera*, 213, marzo 2002, p. 16.

> *Trampa para pájaros*, la alterna con la descrita estructura de varios espacios, como sucede en *Fuera de quicio* y en *Salvajes.* Son las dos posibilidades narrativas de la comedia contemporánea: el espacio como determinante para la acción, o la acción como determinante para el espacio.[3]

Miguel Medina Vicario a su vez señaló coincidencias entre las dos obras que me ocuparán seguidamente, en especial cómo aparecen en ellas momentos de calma interior en un contexto general de urgencia y opresión.[4]

Guiándome por la luz recibida de los dos críticos, planteo como objetivo de estudio el tratamiento del espacio en las mencionadas obras de José Luis Alonso de Santos. Abordaré el análisis del conflicto espacial principal, entre el interior y el exterior. A su vez en el interior me guiaré por los objetos y la música, pues ellos me permitirán señalar peculiaridades que perfilarán con trazo fino la prosopopeya de los personajes, sobre todo los principales… *Lo que transcribiré,* [será] *sucesivo, porque el lenguaje lo es.*

Intento, por tanto, indicar cómo se podría analizar ese conflicto espacial en una lectura simbólica de los textos, acorde con su sentido y donde se procura escapar a una recreación realista del espacio. *Algo, sin embargo, recogeré.*

2. *El conflicto espacial en* La estanquera de Vallecas

Se cumple en esta pieza la unidad de acción, espacio y tiempo. La acción dramática se desarrolla en el espacio de la abuela, el estanco, defendido por ella con un celo militar,[5] por ser todo lo que tiene en este mundo. Ella formaría parte de una tradición de personajes avaros, inaugurada por Plauto, pasando por el molieresco, hasta llegar al propietario de *La taberna fantástica*, de Alfonso Sastre.[6] Así el posible atentado a su universo es lo que determina sus reacciones violentas y agresivas. Sin embargo, la tensión inicial sólo es la excusa para alcanzar en un momento posterior elevadas dosis

---

[3] OLIVA, CÉSAR, «Introducción» en ALONSO DE SANTOS, J. L., *Yonquis y yanquis*. *Salvajes*, Madrid, Castalia, 2002, p. 15, p. 21. El subrayado es mío.

[4] MEDINA VICARIO, Miguel, *Los géneros dramáticos*…, p. 71.

[5] Era frecuente que se les adjudicasen estancos a viudas de guardias civiles o militares en la España de posguerra, tal como señala Andrés Amorós en ALONSO DE SANTOS, *La estanquera*…, p. 60, n. 17.

[6] Posiblemente Alonso de Santos tuviese presente al tabernero fantástico, Luis, a la hora de crear a la Abuela, pues además de la avaricia, emplea las mismas exclamaciones malsonantes. SASTRE, Alfonso, *La taberna fantástica*, Madrid, Cátedra, pp. 124-125. Medina Vicario señala las coincidencias con Valle y Sastre en su reseña del estreno en el teatro Marín el 25 de agosto de 1985. *Vid.* MEDINA VICARIO, M., *Veinticinco años de teatro español (1973-2000)*, Madrid, Fundamentos, 2003. p. 227.

de humor en varias ocasiones, al verse traicionado nuestro horizonte de expectativas.[7] El conflicto dramático surgido al principio de la obra entre la abuela y sus atracadores, a medida que avanza la noche, se va dirimiendo hasta llegar a una relación de «colegueo» y camaradería, momento en que el verdadero antagonista sería el coro del exterior. Así, el interior está en continuo litigio con el coro de gente que se ha montado en el exterior.

2.1. *El interior*

La falta de ingresos de la abuela se manifiesta en la precariedad del estanco, ahora viejo y caduco. Se presenta así como una amenaza para su dueña. Leandro, dentro de un ambiente de confianza compartido con la estanquera en el tercer cuadro, le avisa sobre el mal estado de las instalaciones, a ojo de especialista, pues él es albañil en paro. En general, aun estando situados los personajes en la parte pública del estanco, unas escaleras llevan a la parte privada del espacio, de forma que el diseño de la escenografía tiende a lo amplio.[8]

Las personas que están en el exterior llaman a la puerta en el primer acto: han visto pasar a los dos chicos y a los gritos de auxilio de la abuela han considerado oportuno acudir. Cuando deciden llamar a la policía aumenta la tensión dramática, al verse los ladrones acorralados. Apenas pasan unas líneas de texto para que en el exterior se reúna un coro grande de gente, freno para los frustrados ladrones, al saberse inmersos en un conflicto con el que no contaban. Ahora el objetivo primordial consiste en salir con vida del estanco; ya nada interesa cometer el atraco.

Todo el interior es un mundo al revés, con escenas semejantes al teatro del absurdo,[9] excusa perfecta para connotar positivamente el espacio interior. Veré de qué forma.

2.1.1. *Los objetos testigos*

Uno de los grandes logros de esta obra radica en dotar a cada uno de los objetos presentes en el estanco de una personalidad propia, de forma que ellos observan las

---

[7] Es una de las características que la apartan de los personajes planos del sainete. Aunque muchos críticos insisten sobre la recuperación del género sainetesco por parte de José Luis Alonso de Santos, a mi modo de ver no deja de ser un craso error. Entre ellos se encontrarían María José Ragué-Arias y Mª Teresa Olivera.

[8] SPANG, Kurt, *Teoría del drama*, Pamplona, Eunsa, 1991, p. 205.

[9] En las dos obras de Alonso de Santos *Fuera de quicio* y *Del laberinto al 30* se situarían dentro de la estética del absurdo, semejante a Adamov, Ionesco o incluso Beckett. Hay un intento de estilización.

acciones, osan opinar sobre ellas e incluso intervienen cuando lo consideran oportuno; como bien indica Mª Teresa Olivera, todos ellos «dotan de vis poética al texto».[10]

Gracias a los objetos se presenta un juego de perspectivas pero siempre apoyando los objetos la causa de la abuela.[11] Y una cierta dosis de magia pues, aunque los objetos observan a los personajes del interior de la taberna, ellos no se dan cuenta de esa animación objetual y poética que los rodea. Quizás en esta contemplación de los objetos vivificados, éstos participan de esa aureola de creencia popular que caracteriza a la abuela. Así toda la obra se puede contemplar como metateatral. La abuela, Ángeles, Tocho y Leandro en muchas ocasiones no son más que meros actores, a veces construidos como sombras sobre la pared de cartones de tabaco, a la manera de figuras quinésicas en un teatro de sombras,[12] otras como personajes al más puro estilo de la *comedia dell arte*.[13] Muñequización, pues. Es un recurso más para la estilización de la realidad de manera que nos llegue la historia un tanto distanciada.

2.1.2. *La música*

En general toda la obra alterna, en el desarrollo de la trama, momentos tensos con otros de remanso, siempre al servicio de una enorme agilidad y movimiento en escena.[14] En una primera aproximación nos ayuda a ofrecer un trazo más del personaje de la abuela, pues gracias al galanteo que mantiene la bandera española del exterior con el pasodoble ramplón, nos la presenta patriotera. Por otro lado, la música sirve al fin de crear momentos tranquilidad antes de alcanzar el clímax de la obra y gracias a las diferencias de matiz que va adoptando el pasodoble «Suspiros de España» suena «*más apagado, más triste, más ramplón, más vacío*» (p. 90), acorde con las sombras del espacio. Sin embargo, la tranquilidad queda completamente eclipsada por los presagios macabros que adoptan las composiciones. Dado el contexto nos indica cuál será

---

[10] OLIVERA, Mª Teresa, «Estudio de *La estanquera de Vallecas*» en ALONSO DE SANTOS, J. L., *Viva el duque, nuestro dueño. La estanquera de Vallecas*. Madrid, Alhambra, 1988, p. 36.

[11] *Vid.* FISCHER-LICHTE, Erika, *Semiótica del teatro*, Madrid, Arco-Libros, 1999, p. 193. La ordenación del espacio puede decir bastante de las características de los personajes, tanto de su *status* social y económico como de sus ideas y su ordenación mental, especialmente de su visión de la vida.

[12] A las sombras recortadas sobre la pared le sacará partido Alonso de Santos en *El álbum familiar*, los protagonistas aparecen cosificados e inmóviles. ALONSO DE SANTOS, *El álbum familiar. Bajarse al moro*, Madrid, Castalia, 2001, p. 60.

[13] MEDINA VICARIO, *Los géneros dramáticos*…, p. 71.

[14] Fischer-Lichte (*op. cit.*, p. 244) señala que la música alude a los sentimientos del ser humano, además del espacio que lo rodea.

el desenlace de la obra: a veces adquiere el cariz de un ambiente tauromáquico, otras de cine de barrio. En fin, remanso entre dos momentos tensos.

2.2. *El exterior*

Según Kurt Spang, existen signos verbales espaciales que él llama *anónimos*, cuyos «emisores permanecen en el anonimato».[15] Sabemos del exterior del estanco, pero siempre situados en la posición de los sitiados, espacio aludido,[16] para nosotros el exterior existe gracias a dos fuentes de información: Tocho y la voz del megáfono. Según informa Tocho, en el exterior del estanco está un coro de gente, que avanza progresivamente hacia el edificio. Sin embargo, debemos tomar con cautela su información: dadas las condiciones de oscuridad y su imaginación excesivamente cinematográfica posiblemente todo el exterior se construye grande, a partir de una visión muy discutible.

El exterior es presentado como el territorio del enemigo, un colectivo anónimo. Las voces que se escuchan pronuncian un discurso de «convencional retórica policial».[17] El coro de vecinos se levanta como juez ante los dos acusados, Tocho y Leandro; ellos aparecen inculpados de un crimen, el del sastre, que ahora pasa a ser «real» y, consecuentemente, ellos son «culpables». He aquí que se ha establecido la tensión dramática entre dos fuerzas opuestas, las del interior y el exterior, más todavía al no ver Tocho y Leandro el rostro de sus acusadores y sin saber a ciencia cierta la cantidad de gente que les está acusando. La principal desventaja que poseen los acorralados frente al exterior es grande: carecen de un plan estratégico.

Además, la voz del exterior aparece connotada con matices de frialdad,[18] en varios sentidos: la frialdad de la noche, la del sonido metálico o bien por el tono formal empleado. En el momento de la cuenta atrás, las Fuerzas del Orden Público colocadas en el exterior, y a propósito de encontrarse mal la abuela, ven la oportunidad para acceder al interior, con trampa. El supuesto médico no deja de ser una artimaña para intentar colocar estratégicamente un ojo avizor que les informe de primera mano de lo ocurrido en el interior. Como bien señaló Miguel Medina Vicario, «[…] mientras los «violentos» no dudan en arriesgar su seguridad por la estanquera, las «gentes de orden» están más interesadas en reducir a los delincuentes que atender adecuadamente

[15] SPANG, *op. cit.*, p. 211.
[16] *Ibid.*, p. 205.
[17] MEDINA VICARIO, *Veinticinco años*…, p.227.
[18] La frialdad también se asocia con el exterior en *El álbum familiar*, primeramente por la orden de desahucio que pesa sobre la familia, pero además por la visita de los seres del pasado.

a la víctima».[19] Esto es, los sentimientos verdaderos son los que habitan en el interior, mientras que los de fuera sólo buscan la notoriedad.

El exterior se mantiene silente en el cuarto cuadro, pues aunque se abre esta parte de la obra con una llamada telefónica, al menos ha desaparecido la voz del megáfono. Sin embargo, el sosiego no se corresponde con una relajación dramática, sino que él pasa a ser elocuente: la llamada telefónica aumenta la tensión dramática al aparecer la voz del sacerdote y preguntarles a Leandro y a Tocho si desean confesarse. La razón no es para menos, pues el policía ha conseguido escaparse, de manera que el resto de gente del exterior no tiene mayor preocupación ahora que la captura de Tocho y de Leandro se realice. No hay ni pizca de moral ni atención a los rehenes en este momento, como no la ha habido nunca durante toda la noche.

3. *El conflicto espacial en* Trampa para pájaros

La obra comienza *in media res*. Mauro, encerrado durante varios días en el desván de su casa, y cercado por la policía, recibe la visita de su hermano Abel. Estamos, por tanto, nuevamente ante el protagonismo de los hermanos bíblicos, pareja antitética, vencido frente a vencedor. Abel procura sacar de su clausura a su hermano, pero la motivación primera no es más que una excusa para que conjuntamente, y siempre guiado por aquél, visiten *de manos a boca* el pasado; estamos, por tanto, en el espacio de Mauro. Según el mismo José Luis Alonso de Santos, en la obra existen cinco tramas: trama principal (enfrentamiento de Mauro contra los policías del exterior), subtrama ideológica (enfrentamiento de las dos Españas), subtrama sentimental (el trinagulo amoroso entre los dos hermanos y Mari), subtrama psicológica (la visita al pasado) y subtrama tragicómica (contemplación sarcástica del exterior).[20] Se construye, por tanto, toda la obra como una confesión entre hermanos, saldando una conversación pendiente, para citarse en esta última noche.[21]

Se mantiene la unidad espacio-temporal, y los cuatro cuadros aparecen separados entre sí por un pequeño margen de tiempo; sobre el espacio va predominando un cambio de luz progresivo. La parte primera y tercera acaban con música; las segunda y cuarta, tensas, nos presentan a Mauro atrapado en su propia trampa, primeramente como verdugo y ahora como víctima. Por lo tanto, no es un teatro de acción propiamente

[19] MEDINA VICARIO, *Los géneros dramáticos…*, p. 69.

[20] ALONSO DE SANTOS, J.L, *La escritura dramática*, Madrid, Castalia, 1997, pp. 164-165.

[21] Es una vertiente temática a la que José Luis Alonso de Santos le ha sacado gran partido en su producción dramática. La confesión pendiente entre madre e hija articula la trama principal en *Hora de visita*, obra de despedida de Mari Carrillo.

dicho, sino que cobran importancia capital la situación y el conflicto[22]. En general, es una obra que tiende al minimalismo, pues el elenco de personajes es mínimo, dos principales (Mauro y Abel) y dos secundarios (Mari y Roque).

3.1. *El interior*

La acotación que abre la obra nos ofrece una panorámica de cámara cinematográfica, yendo de lo más general a lo más particularizado, focalizando sobre el conjunto ciertos objetos inservibles.[23] Dado el desorden y el cromatismo en blanco y negro, todo en este hábitat está retratado como si estuviese muerto. Es la belleza decadente de un cementerio, viejo y muerto, con un morador, dicho sea de paso, también muerto.

Los hitos conductores que permiten hacer ese recorrido por el pasado serán los objetos ahora inservibles pero útiles para que Mauro ejerza su acusación contra su hermano.

3.1.1. *Los objetos conductores*

No es un teatro de acción, o si ésta existe es mínima, pesando más en él la situación. Están los padres (pasado), el hijo más conservador y retrógrado (Mauro) y el hijo que ha tomado el tren de la sociedad bien vista (Abel). El interior del desván representaría todo el pasado, mientras que fuera, el coro de gente, las patrullas, equivaldría al futuro acechante; el espacio de Mauro sería el del inconsciente, captado en su patetismo.[24]

La luz posee una gran importancia en la obra, pues además de dotar a los objetos de una vis amenazante, se proyecta en ella, la locura de Mauro, al tiempo que le lleva a visitar el pasado familiar.

Cada uno de los objetos presentes en la escena le permiten a Mauro encaminar la conversación hacia terreno u otro, de modo que la acusación a su hermano quede en

---

[22] Se presenta cercano al drama de Stringberg. Sobre el escenario el alma aparece en disputa con un mundo hipócrita. ABIRACHED, Robert, *La crisis del personaje en el teatro moderno*, Madrid, ADE, Serie «Teoría y práctica del teatro», núm. 8, 1994, p. 380. Patrice Pavis señala que para una situación y un espacio dramático basados en el conflicto y la confrontación el espacio se debe hacer eco de esta oposición (PAVIS, Patrice, *Diccionario del teatro*, Barcelona, Paidós, 1998, p. 171).

[23] Aunque Miguel Medina Vicario señala que son inservibles los objetos, desde el punto de vista dramático poseen una gran importancia (MEDINA VICARIO, *Los géneros dramáticos*…, p. 141).

[24] Es un punto en común con el drama expresionista de Stringberg. ABIRACHED, *op. cit.*, p. 203. Patrice Pavis también lo califica como el espacio interior, con especial protagonismo de las *fantasmagorías* (PAVIS, *op. cit.*, pp. 173-174).

evidencia. Los maniquíes[25] relacionan la locura de Mauro con la de Cavanosa de *El gran ceremonial*, de Fernando Arrabal, pues para ellos son mujeres siempre fieles y sumisas. Le sirven para acusar a su hermano, dada su estilización y elegancia a la hora de vestir, de su homosexualidad; por otra parte, le ayudan a ver a su esposa Mari como un ser inexpresivo. Las fotografías serían el contacto con otro tiempo pasado, ya muerto, a la vez que dotan a la escena de una luz amarilla. Es desde este momento cuando la obra adquiere los tintes de un proceso de acusación. De esta forma Mauro hurga en la herida nunca cerrada,[26] al verse él como el hijo maldito, y ataca a su hermano. La misma finalidad tendrían el caballito y el piano. El piano, presente en escena, es el gran rival de Mauro, pues él simbolizaría el talento de su hermano. Gracias a sus dotes musicales ha podido entrar en el modelo de sociedad democrática.[27] El espejo,[28] además de crear la otredad y permitir, por tanto, la mirada a sí mismo desde fuera, se acaba desgajando, haciéndose pedazos, anuncio del desenlace trágico de la obra.[29] Gracias a este objeto podemos ver a Mauro como a un personaje en crisis, que no sabe ocupar por prejuicios ideológicos su espacio en la sociedad democrática. No debe pasarnos desapercibido el detalle de que se apunta a sí mismo con la pistola en la imagen del espejo en varias ocasiones.

La situación llega a tal punto de tensión que perfectamente podemos ver a los dos hermanos en su encerramiento como si de dos prisioneros en una cárcel se tratase. Abel es el que sabe que no pueden quedarse más tiempo encerrados, no tanto por la urgencia impuesta desde el exterior, sino por el conflicto surgido en el interior: procura evitar de este modo que la locura les afecte a todos. La angustia espacial se proyecta a partir de los fantasmas de Mauro y ha llegado a un punto climático para Abel.

El espacio generado a partir de los recuerdos de Mauro se transforma hacia el final de la parte cuarta en las vías de un tren, resonancia de *El tragaluz* de Buero Va-

---

[25] En *El álbum familiar* los soldados son vistos como maniquíes de plomo (ALONSO DE SANTOS, *El álbum familiar*…, p. 60).

[26] MEDINA VICARIO, *Los géneros dramáticos*…, p. 145.

[27] Vicente en *El tragaluz* consiguió su salvoconducto al no coger el tren. Gracias a la imprenta, años más tarde, su visita al pequeño habitáculo de sus padres apenas era para tener con ellos una relación de visita. Víctor en *The Price* consiguió salir de casa gracias a los negocios para labrarse una prometedora carrera.

[28] Briones en *Tú estás loco, Briones* (1978), de Fermín Cabal, también se contempla a sí mismo en el espejo. En un guiño con el teatro de Plauto se desdobla en Sosia. Las coincidencias con Mauro no son pocas. En el drama existencial los espejos ocupan un lugar importante en la evolución del discurso dramático. De Unamuno pasando por Buero se ha creado toda una tradición de la que se ha sabido aprovecharse Alonso de Santos.

[29] El drama naturalista de Stringberg acude al espejo roto para representar la culpabilidad. En su obra los sonámbulos salen del espejo que se ha roto. *Vid.* ABIRACHED, *op. cit.*, p. 198.

llejo, imagen que aprovechará para su obra posterior *El álbum familiar*. ¿Apuntan acaso hacia el tren que Mauro decide perder, la vida que pasa…? El tren es la vida lo que la foto es la muerte.

3.1.2. *La música*

Mauro recuerda el tango «Yira, yira» al final de la primera parte; desde una lectura completamente personalizada el protagonista se aprovecha de la letra para aplicarla a la situación de desconfianza que él posee en relación a España. Como bien indica Erika Fischer-Lichte, «La música puede identificar el carácter de los personajes presentes en el escenario […]».[30] Era un tango que lo acompañó desde la infancia, asociado al recuerdo de su padre afeitándose.[31] La composición de Gardel no deja de ser un canto del fracasado a la derrota, cuando reina «la indiferencia del mundo / que es sordo y es mudo» y, a modo de estribillo, el «Verás que todo es mentira, / verás que nada es amor / y al mundo nada le importa / Yira, yira» (Carlos Gardel) se lo aplica Mauro a su situación particular. Buscando entre los objetos del desván consigue encontrar el disco de Gardel, y todos los títulos que cita —*La cumparsita, Adiós muchachos, Celos, La cieguita*…— recogen en sus letras las respectivas crónicas de la desolación. La letra cantada a su modo pertenece a «La cieguita». La alteración de la composición no deja de ser una variante al ir pasando de boca en boca: «A pesar del mucho tiempo desde entonces transcurrido, aún mi pecho dolorido lo recuerda con dolor…» (p. 25).

La primera parte acaba con los dos hermanos cantando el tango, a coro con la voz del padre. El espacio se ha subjetivizado a partir del tango de Gardel. Por tanto, los dos hermanos son igualmente derrotados; son unos escépticos, y arropándoles a los dos aparece el recuerdo vivo del padre, a través del sonido en escena.

Abel toca el piano a petición de su hermano, al final de la parte tercera, como estrategia para aparentar ante el exterior —el coro de gente, léase la sociedad democrática— que ellos, y siguiendo con el juego del metateatro, mantienen una aparente situación distendida. Abel toca el piano forzadamente, tenso y de mal humor. Ha escogido a Chopin, la excelencia romántica hecha música,[32] identificándose de este modo

---

[30] FISCHER-LICHTE, *op. cit.*, p. 251.

[31] La imagen del padre afeitándose es un *leitmotiv* en *Fuiste a ver a la abuela???* (1979) de Fermín Cabal. A su vez, en *El álbum familiar*, el padre pregunta a la mujer por su maquinilla de afeitar, la pomada y el agua oxigenada, a la hora de partir (ALONSO DE SANTOS, *El álbum familiar*…, p. 60).

[32] FISCHER-LICHTE, *op. cit.*, p. 240. La crítica señala a Chopin y a Debussy como los compositores idóneos para expresar el sentimiento.

con el músico, por sus semejanzas biográficas: los dos eran pianistas y sexualmente ambiguos.[33]

3.2. *El exterior*

Si hacemos una lectura simbólica del texto el exterior equivale al mundo democrático, el verdadero antagonista de Mauro. Abel sería un representante de ese mundo. Mauro apunta al exterior a través de la ventana y, como muchos otros personajes de Alonso de Santos, adopta posturas tomadas de la televisión. Dispara, acorde con el juego constante que vertebra toda la obra, como si fuese un acto de burla: está loco y puede permitirse el lujo de hacerlo libremente. Si lo comparamos con Tocho, de *La estanquera*…, lo que en el granuja de medio pelo era juego inocente, en Mauro es una estrategia consciente, pues él sabe los hilos que se mueven afuera.

Siguiendo con su juego macabro se aproxima al espejo y apunta a su propia figura. Si analizamos esta escena, sabiendo el desenlace de la obra, encontramos el conflicto espacial, la tensión dramática. Sabe que su lucha contra el exterior (la sociedad) es absurda, y por tanto, con ella procuraría su propia muerte. El simple gesto contra el espejo es más que evidente. Y fijémonos en que ya es la tercera vez en que apunta a alguien: dos a Abel y ahora a sí mismo. Su locura no tiene nada que ver con la inocencia de Tocho, porque ahora es consciente de toda la situación en que se encuentra.

4. *Puerto de llegada*

He tratado de demostrar a través de mi exposición —y tomando como punto de partida las aportaciones de César Oliva— cómo el espacio es determinante para la acción en ambas obras. Se mantiene la unidad de espacio pero, sin embargo gracias al entorno, se ha sabido buscar pequeños reductos, pretendiendo a partir de la unidad obtener la pluralidad. Esto es, todo el espacio dramático se presenta como una prolongación del protagonista que lo habita, respectivamente la abuela y Mauro. Para conseguir la pluralidad, los objetos han servido al fin de contemplar en la distancia metateatral la historia presentada, o bien para lograr el efecto inmersión, acorde con el género dramático de las respectivas obras, tragicomedia y tragedia. El interior buscaría su propia tensión dramática, mayor en *Trampa*… que en *La estanquera*…, pues el pasado actúa como jaula para los dos hermanos. El espacio se ha hecho angustia. El interior de la abuela se proyecta en el exterior pero, no tanto como trauma, sino desde el punto

[33] Chopin tenía amores con George Sand (Aurora Dupin); era sexualmente ambiguo.

de vista ideológico. Podemos concluir que el espacio dramático en ambas obras es expresión gráfica del conflicto moral, psicológico.

Por otro lado, la tensión surgida entre el exterior y el interior simbolizaría la pugna entre dos mundos: lo correcto y lo incorrecto, lo normal y lo anormal; lo socialmente aceptado y lo asocial. Opuestamente al teatro de García Lorca, el interior en las dos obras alonsosantianas vendría a suponer el espacio de la libertad (asediada), mientras que el exterior sería el espacio de la reglamentación social, de la falsedad, de lo espectacular y sensacionalista. Aun así, la libertad del interior se presenta efímera, y siempre generada bajo el imperativo de la situación concreta.

Bibliografía

ABIRACHED, Robert, *La crisis del personaje en el teatro moderno*, Madrid, ADE, Serie «Teoría y práctica del teatro», núm. 8, 1994.

ALONSO DE SANTOS, José Luis, *Trampa para pájaros*, Madrid, SGAE, 1993, pp. 9-13.

——, *La estanquera de Vallecas. La sombra del Tenorio*, Madrid, Castalia, 1995. Ed. de Andrés Amorós.

——, *La escritura dramática*, Madrid, Castalia, 1997.

——, *El álbum familiar*. *Bajarse al moro*, Madrid, Castalia, 2001. Edición de Andrés Amorós, 9ª edición.

ALONSO DE SANTOS, José Luis y CABAL, Fermín, *El teatro español de los* 80, Madrid, Fundamentos, 1985.

AMORÓS, Andrés, «Introducción» a ALONSO DE SANTOS, J. L., *La estanquera de Vallecas*, Madrid, Castalia, 1995, pp. 9-46.

AMO-SÁNCHEZ, Antonia, «Conversando con José Luis Alonso de Santos». En *Quimera*, 213, marzo 2002, pp. 16-26.

——, «José Luis Alonso de Santos dramaturgo: escoger la escritura», en *Quimera*, 213, marzo 2002, pp. 27-33.

BEJARANO, Fernando, «Alonso de Santos: «“En esta obra hablo de marginados en situaciones inverosímiles”», en *Diario 16*, Madrid, 23-VIII-1985, p. 24.

CABAL, Fermín, *Tú estás loco, Briones*. *Fuiste a ver a la abuela??? Vade Retro!* Madrid, Espiral, 1993.

FISCHER-LICHTE, Erika, *Semiótica del teatro*, Madrid, Arco-Libros, 1999.

GALÁN, Eduardo, «Alonso de Santos, o la pasión de vivir», en ALONSO DE SANTOS, J. L, *Trampa para pájaros*, Madrid, SGAE, 1993, pp. 9-13.

MEDINA VICARIO, Miguel, *Los géneros dramáticos en la obra teatral de José Luis Alonso de Santos*, Madrid, Ediciones Libertarias, 1993.

——, *Veinticinco años de teatro español (1973-2000)*, Madrid, Fundamentos, 2003.

PAVIS, Patrice, *Diccionario del teatro*, Barcelona, Paidós, 1998.

OLIVA, César, «Introducción» a ALONSO DE SANTOS, J. L., *Yonquis y yanquis. Salvajes*, Madrid, Castalia, 2002, pp. 7-54.

OLIVERA, María Teresa, «Estudio de *La estanquera de Vallecas*», en ALONSO DE SANTOS, J. L., *Viva el duque, nuestro dueño. La estanquera de Vallecas*. Madrid, Alhambra, 1988, pp. 33-46.

RAGUÉ ARIAS, María José, *El teatro de fin de milenio en España. De 1975 hasta hoy*. Barcelona, Ariel, 1996.

SASTRE, Alfonso, *La taberna fantástica*, Madrid, Cátedra, 1995.

SPANG, Kurt, *Teoría del drama*, Pamplona, Eunsa, 1991.

TORRES MONREAL, Francisco, «La conciencia apresada», en *El Público*, 83, marzo-abril 1991, pp. 79-81.

UBERSFELD, Anne, *Semiótica teatral*, Madrid, Cátedra, 1998.

GLORIA Y MARÍA EGIPCÍACA DE GALDÓS: LOS PELIGROS DEL ÁNGEL CAÍDO Y DEL QUE REGRESA AL CIELO. DOS RESPUESTAS DISTINTAS A UN MISMO PAPEL SOCIAL

RUBÉN DOMÍNGUEZ QUINTANA
INSTITUTO DE LA LENGUA ESPAÑOLA. CSIC

1. *Introducción*

Gloria, publicada en 1877, y *La familia de León Roch*, editada un año más tarde, son las dos últimas novelas de la primera etapa novelística de Benito Pérez Galdós, previa a lo que el mismo autor llamará su «segunda manera de hacer novelas». Las obras que me propongo estudiar corresponden, por tanto, a lo que la crítica ha llamado, unánimemente, Novelas de Tesis, cuyo ejemplo más conocido es *Doña Perfecta* de 1876. Como tales, estas novelas responden, desde su concepción, a un planteamiento ideológico que intenta demostrar fallas en determinados aspectos esenciales de la sociedad, a través de situaciones y personajes bastante arquetípicos. Este procedimiento creativo se convirtió en la

> fórmula novelesca que acabó por imponerse como más apta para expresar las necesidades estéticas del período, necesidades compuestas de realismo, exigencia de utilidad moral —y social— del arte, debate ideológico y toma de postura ante la transformación histórica de España.[1]

Estas «necesidades» son principalmente didácticas. Desde el proyecto liberal y regeneracionista se pretende educar a la población y hacer de España un país nuevo y moderno. En ese propósito didáctico es en el que se insertan las obras que estudiamos, dejando a un lado otras lecturas igualmente pertinentes sobre aspectos ideológicos como el krausismo, el latitudinarismo, la crítica religiosa y neocatólica de estas novelas, o aspectos formales como el lenguaje o el dramatismo.[2]

El didactismo que dirige y recorre las novelas de este estudio es solo parte de un proyecto mucho mayor: un afán regeneracionista que pretende reeducar a la sociedad contemplando todas las áreas de la vida —conectándolas— y que coloca a la mujer como pieza clave del mismo. Esto convierte a Gloria, protagonista de la novela epóni-

[1] OLEZA SIMÓ, Joan, «Plenitud del relato realista (II)», en ROMERO TOBAR, Leonardo (coord.), *Historia de la literatura española*, Madrid, Espasa Calpe, 1998, p. 435.

[2] *Vid.* los estudios de O. Bezhanova (2002), C. Jagoe (1994), R. Cardona (1988), B. Varela Jácome (1985), T.E. Lewis (1979) y C. Correa (1962) citados en la bibliografía final.

ma, y a María Egipcíaca, personaje femenino principal de *La familia de León Roch*, en nuestro objeto de estudio para conocer la propuesta vital galdosiana para la mujer y, por extensión, para la familia —metáfora perfecta del micro estado— llegando así a toda la sociedad moderna y liberal que se pretendía alcanzar.

2. *Un modelo femenino*

La sociedad del siglo XIX tomó un modelo femenino que, paradójicamente, derivaba de dos discursos tan enfrentados como el científico y el religioso del momento, restringiendo su función a la del «Ángel del Hogar» que cuida al hombre y a la familia. Desde el relato bíblico, pasando por la visión dual que la escolástica proponía, se llega hasta el planteamiento de algunos positivistas como Fénelon, Fleury o el mismo Rousseau, que afirman que las diferencias físicas existentes entre los sexos determinan roles distintos a hombre y mujer. El predominio, según estos autores, del sistema nervioso en la mujer y de su menor desarrollo muscular «se contrapone a la preponderancia de la musculatura en el hombre»[3] y, así, «el hombre se sometió al trabajo y a la vida activa, y la mujer aceptó el cuidado de la familia y la economía doméstica. El sistema nervioso domina en la mujer, de donde nace su exquisita sensibilidad».[4] Otros autores[5] habían establecido ya, desde principios de siglo, relaciones entre las diferencias físicas y morales del varón y la fémina, atribuyendo al hombre mayor tendencia a «las faltas», lo que convertía a la mujer en reducto de virtud para ayudar y consolar a los esposos de hoy y educar a los hombres del mañana.

Si a estas distinciones añadimos que el incipiente desarrollo de la Revolución Industrial comenzaba a separar los espacios masculino y femenino en fábricas y talleres, y por ende en la sociedad, entendemos que la mujer quede confinada al espacio doméstico y el hombre al espacio social. Así se legitima una propuesta basada en el «ideario de la domesticidad y el culto a la maternidad como máximo horizonte de la realización de la mujer»,[6] propuesta que negaba cualquier otro campo de desarrollo

---

[3] RIVIÈRE GÓMEZ, Aurora, *La educación de la mujer en el Madrid de Isabel II*, Madrid, Horas y Horas, 1993.

[4] *Ibid*, p. 38. Actualizo la ortografía y la puntuación de los textos decimonónicos, como aconseja Alberto Blecua en su *Manual de crítica textual*.

[5] *Vid.*, por ejemplo, Cabanis (*Relaciones de lo físico y lo moral del Hombre*, 1802), A. Grassi («La misión de la mujer», en *La Floresta* nº 5, 1857, pp. 33-35) o F. Alonso y Rubio (*La mujer bajo el punto de vista filosófico, social y moral: sus deberes en relación con la familia y la sociedad*, Madrid, Gamayo, 1863).

[6] NASH, Mary, «Addenda» en *Historia de las mujeres*, Dir. de Georges Duby y Michelle Perrot, Barcelona, Taurus, 1993, p. 584.

personal a las féminas; en definitiva, la mujer, como individuo, es definida a lo largo del siglo funcional y no ontológicamente.

3. *¿Cómo lograrlo?*

Con el fin de conseguir estas madres y esposas virtuosas, la educación de la mujer era reorientada y diferenciada de la masculina desde su comienzo. La educación de las niñas era mayormente oral y solía estar a cargo de la madre, que había sido educada del mismo modo. Solo la clase media-alta podía educar a las niñas fuera del ámbito doméstico y «siguiendo, en buena medida, las pautas educativas imperantes en el Antiguo Régimen».[7]

En la segunda mitad de siglo el panorama mejora de forma sensible; la Ley Moyano, de 1857, establece la educación obligatoria para las niñas en las poblaciones de más de quinientos habitantes, pero con una clara «división sexuada de los saberes», que se manifiesta en dos formas diferenciadas de enseñanza:

> La «instrucción», a la que tienen derecho los niños, ha de ser universal, completa, pública, gratuita y libre. Lo que recibirán las niñas debe llamarse […] de otro modo, «la educación» y ha de ser discrecional, privada, doméstica y sujeta a una agenda política diferente, no destinada a producir ciudadanos libres e independientes, sino esposas y madres.[8]

Reflejo de la dualidad funcional y espacial ya comentada, la «instrucción» era de carácter intelectual y social mientras que la «educación» tenía un carácter más práctico y adolecía de muchas vetas morales y religiosas. Según el autor, estas etiquetas son intercambiables, no obstante, los programas son invariables para cada sexo.

En torno a la Revolución de 1868, y con la influencia de krausistas como Fernando de Castro o Giner de los Ríos, hubo nuevas, aunque —cómo no— tímidas reformas. Fueron creadas instituciones como el Ateneo de Señoras y la Escuela Superior de Institutrices, pero en la educación que ofrecía el gobierno «la política de los liberales tendía al control estatal de la educación, mientras que la de los conservadores propendía a preservar la influencia de la Iglesia».[9]

---

[7] RIVIÈRE, *op. cit.*, p. 43.

[8] Quintana *apud* JAGOE, Catherine, *La mujer en los discursos de género: Textos y Contextos en el siglo XIX*, Barcelona, Icaria, 1994, p. 109.

[9] SACANLON, Geraldine, *La polémica feminista en la España contemporánea*, Madrid, Akal, 1986, p. 45. Esto dejaba espacio a programas como el de A. Carlet en su obra *Instrucción que debe tener la mujer para desempeñar bien la misión que el Todopoderoso le ha confiado*, de 1862. El autor propone cuatro áreas de influencia de la mujer: lo comestible, la ropa, la casa

Nos encontramos, por tanto, con una mujer pobremente educada, con nociones rudimentarias sobre la cultura y la vida, esto es, un sujeto marcado y definido desde su nacimiento con arreglo a unas funciones que, además, están espacial y moralmente restringidas. La actividad femenina discurre en el hogar, sus reuniones sociales también y, fuera de él, la iglesia es el único lugar de expansión. Circunstancias, todas, que ejercerán una notable influencia en nuestras protagonistas.

4. *Gloria*

Gloria, joven modelo nacida en el seno de una renombrada familia de un pueblo norteño, se encontrará en una encrucijada sentimental y moral en la que ha de tomar decisiones que marcarán su vida y la de su familia. Educada en un colegio de religiosas,

> Volvió Gloria a su casa en completa posesión del Catecismo, dueña de la Historia Sagrada y parte de la profana, con muchas, aunque confusas, nociones de geografía, astronomía y física, mascullando el francés sin saber el español, y con medianas conquistas en el arte de la aguja. Se sabía de memoria, sin omitir letra, *Los deberes del hombre,* y era regular maestra en tocar el piano.[10]

Gloria, además, pudo disfrutar de otras lecturas en la casa de su padre, quien elogia a Chateaubriand o Swift, aunque «al poco tiempo don Juan prohibió a su hija la lectura de novelas, porque aun siendo buenas, decía, enardecen la imaginación, encienden deseos y afanes en el limpio corazón de las muchachas y las hacen ver personas y cosas con falso y peligroso color poético» (p. 27). Su padre al fin abrió un poco la mano «permitiéndole solo [el] *Guzmán de Alfarache*» aunque sin caer en la cuenta de que «en el mismo volumen estaba *La Celestina*» (p. 28). Todo ello tendrá mucho que ver con el espíritu crítico que Gloria desarrolla en la novela.

Sin embargo, la parte más importante de la vida de la afanosa y responsable Gloria está más relacionada con las tareas de la casa. (pp. 17 y 18) Posee un gran fervor religioso y cumple con sus deberes regularmente. Su amor es puramente cristiano, afincado en la caridad y carente de cualquier matiz marital; resulta más bien un sentimiento piadoso que va de lo divino a lo humano, como demuestra la adoración que profesa a su tío el canónigo, a quien «amaba como a una representación de Dios en la

---

y muebles y las personas. Entre las asignaturas que establece como primordiales, algunas son: Religión y Moral, Catecismo y Rezo, Virtudes de la Obediencia, Modestia, Paciencia, Encaje, Gramática, Retórica e Historia Sagrada. El Dibujo, la Pintura, la Música y las Lenguas forman parte de lo que Carlet llama «instrucción de adorno».

[10] PÉREZ GALDÓS, Benito, *Gloria,* Madrid, Alianza, 1998.

tierra» (p. 37). Este amor —casi místico— será interrumpido por la aparición en escena de Daniel Morton, un joven judío al que un naufragio arroja a las costas del pueblo. Gloria, hasta entonces, había rechazado el matrimonio con un joven político conocido de su padre quien, sorprendentemente, tuvo una actitud muy abierta con su hija, pues le dijo:

> al matrimonio debe preceder una elección libre de corazón, previo el consejo de las personas mayores. […] rechazo la violencia y la imposición para realizar el gusto, a veces equivocado, de los padres. Esto suele ser causa de matrimonios desgraciados y pecadores. (p. 55)

Daniel Morton —magistralmente introducido por Galdós— es el elemento que dinamita el mundo de Gloria. El piadoso amor de la protagonista cambia de dirección y se dirige a lo humano y conyugal en el sentido más estricto, sin que ella pueda evitarlo: «las palabras se me han arrojado fuera de la boca y le he dicho que le quiero con toda mi alma» (p. 144), expone Gloria, quien aplica todas sus fuerzas con miras a conseguir su fin, diciendo «mi esposo serás» (p. 144). Pero todas estas ansias chocan de frente con la realidad, pues se concibe como imposible que pueda llevar a cabo un matrimonio dispar con un judío, en contra de su religión, su familia y todo su pueblo. Esto convierte la religión en «fuente de amargura» (p. 144) para la virtuosa joven, que no puede hacer más que buscar salidas a su amor hasta exclamar «¡Ay! Los que se aman son de una misma religión» (p. 155).

Empieza en Gloria una lucha interna y constante que la llevará al más profundo de los sufrimientos y Galdós, en el capítulo veintiséis lo reproduce de modo muy revelador. Con la correspondencia por parte del judío y los encuentros furtivos entre los enamorados comienza la caída de nuestra virtuosa joven. Gloria es descubierta y su padre —que declaraba la libertad de elección para el matrimonio, como anotábamos anteriormente— no puede soportarlo y entra en un estado nervioso que le llevará a la muerte en pocos días.

Romper las reglas, transgredir las fronteras espaciales y los modos sociales permitidos tenía como consecuencia pasar al encierro en su casa, único medio de expiación frente a la sociedad —como sucede en *Doña Perfecta* cuando ésta encierra a Rosario tras descubrir que está enamorada de Pepe Rey—. Galdós acaba con este encierro sorprendiéndonos nuevamente: Daniel vuelve y descubre —descubrimos— que Gloria ha tenido un hijo.

El matrimonio es inviable porque ninguno quiere, al principio, abjurar de su fe y, aunque Daniel finge una conversión, su madre desbarata sus planes. Ante este panorama, ni siquiera la maternidad legitima la situación de Gloria o su estatus como mujer: «¡Eres madre! […] Sí; pero ¿de qué modo? ¿Qué leyes divinas o humanas han presidido tu estado?» (p. 361), son las palabras de su tía Serafina, que intenta convencerla

por todos los medios de que se retire a un convento con ella. Olga Bezhanova defiende a este respecto que «la religión se convierte, por tanto, en un recurso para encontrar algún espacio dentro del sistema social existente o preservar ese espacio»,[11] y esta idea encaja perfectamente con nuestro planteamiento. A una mujer, madre soltera —de un judío— no le quedaba salida social alguna excepto el retiro, previa humillación pública, y la religión es el mejor vehículo para lograrlo. La sociedad del XIX no dejaba «espacio para las personas que se ponen en su margen mediante alguna acción prohibida».[12]

Pero yo quisiera ir un paso más allá, para ver cómo Gloria, sin poder evitar el peso de las fuerzas sociales que caen sobre ella, opta por sostener sus ideales conciliadores. Rechaza —cuando por fin lo tiene al alcance de su mano— el matrimonio reparador de su estado pero que arruinaría la vida de su futuro cónyuge: «Antes moriré que poner discordia entre una madre y su hijo» (p. 441), fueron sus palabras antes de tomar el camino del retiro conventual.

Cuando parece que Gloria ha cumplido con la familia y la religión, pues goza, por fin, de la bendición de su tío y se dirige al retiro, esto es, se somete a la sociedad patriarcal que la ha regulado desde su nacimiento, escapa para ver por última vez a su hijo. Retoma el camino de su conciencia y de sus sentimientos cuando le dice a Daniel «te amo judío lo mismo que te habría amado cristiano», a sabiendas de que esa actitud la llevaría a la muerte, pues llega a afirmar: «me alegro de que la muerte me impida ir al convento» (p. 460). La muerte no es un triunfo; Gloria no es en absoluto una vencedora; lo que obtiene es el resultado de tratar de compaginar el sometimiento a su religión, su familia y su pueblo, y el mantenimiento de sus convicciones legítimas y de su estatus de madre y mujer. Galdós no nos presenta a una víctima más del intransigente sistema social decimonónico. Gloria es la apuesta por los valores de libertad, tolerancia y armonía social. La firmeza de su convencimiento —y por ende su reivindicación— trasciende las convenciones, el inmovilismo y el utilitarismo de los valores morales y religiosos, y le permite morir en paz con Dios —confesada y bendecida por su tío— y junto a su hijo y el padre de éste.

5. *María Egipcíaca*

María Egipcíaca, joven nacida en el seno de una arruinada familia de la vieja aristocracia madrileña que vive de las apariencias y de su nombre, y con numerosas

[11] BEZHANOVA, Olga, «Clase, género y religión en *Gloria*, de Benito Pérez Galdós», *Anales Galdosianos*, 2002, pp. 53-68 (p. 57).

[12] BEZHANOVA, *art. cit.*

deudas. Nuestra protagonista es una mujer enamorada del hombre con el que se casa libremente, pero, muy pronto, su vida matrimonial se arruinará por las diferencias ideológicas existentes con su esposo.

Nos hayamos ante una mujer muy diferente a Gloria. María no disfruta de una educación tan «completa» como la de aquella. El narrador nos dice que

> […] recibió María [solo] su primera instrucción. Sabía leer bien, escribir mal, y recitaba la doctrina sin perder una coma. A excepción de algunas ideas gramaticales y geográficas que le inculcó una maestra de gran sabiduría, todo lo demás lo ignoraba.[13]

Pero la ignorancia de María no era estrictamente académica. Desde el principio de la novela, María se nos revela como una mujer ingenua, imaginativa en exceso, y simple (pp. 133-134). María nos aparece como una mujer sin dobleces que tiene a su amado en la más alta estima «Más vales tú que yo […] León lo mejor que se puede hacer con estas frases de novela es creerlas. […] Yo soy buena católica y me he educado en el arte de creer» (p. 135). Como vemos, el amor de María empieza, aparentemente, en León y casi convierte a su futuro esposo en su religión, pues llega a decir: «cuando se tiene fe no se necesitan argumentos, y yo tengo fe en ti» (pp. 135-136). Los sentimientos de María van en sentido contrario a los de Gloria: mientras ésta iba de lo divino a lo humano, María parece partir de lo humano y dirigirse a lo divino.

Ante estas cualidades —si agregamos la belleza física que María poseía— cualquier hombre en la línea ideológica del siglo no dudaría en tomarla por esposa:

> La bondad de María, su sencillez, su humildad, y aquella sumisión de su inteligencia, y aquella celestial ignorancia unida a una seriedad profunda en su pensamiento y en sus gustos, me convencieron de que debía hacerla mi esposa… (p. 178)

Y, como se desprende de sus palabras, León Roch no deja pasar su oportunidad. Él es un hombre moderno, estudioso y con buena posición laboral, que responde a los valores de aquellos que pretendían conseguir esa mujer virtuosa mencionada en la introducción, aspecto que se hace patente cuando dice a un amigo: «¿No comprendes que un ser de tales condiciones es el más a propósito para mí, porque así podré yo formar el carácter de mi esposa, en lo cual consiste la gloria más grande del hombre casado?» (p. 178) haciendo gala del nuevo papel del hombre como marido y pedagogo.

Así llegamos a la vida matrimonial de María Egipcíaca y León Roch. Tras la primera época de armoniosa convivencia, León descubre pronto que la ingenua muchacha que tomó por esposa «No era un carácter embrionario, era un carácter formado y

[13]PÉREZ GALDÓS, Benito, *La familia de León Roch*, Madrid, Cátedra, 2003. p. 187.

duro» y como un Pigmalión que lucha con su bella estatua, se da cuenta de que «María no iba en camino de someterse a sus enseñanzas» (p. 192). Por su parte, María no puede aceptar la relajación de León en lo referente a lo religioso; se preocupa por sus lecturas científicas y le acaba acusando de naturalista, filósofo y ateo. Se abre un abismo entre los cónyuges que acabará distanciando a la pareja sin remedio. Pero, ¿Cómo llegaron a unirse dos seres tan distintos ideológicamente? ¿Escondía alguno parte de su carácter al otro? ¿Cómo iba a terminar una situación como esa? Como lectores, todas estas preguntas nos asaltan, pero si tenemos en cuenta algunos factores sociales como la ruina de la familia de María, las rentas heredadas por León y su fortuna laboral; entenderemos que «se acababa eligiendo un cónyuge adecuado tanto a las afinidades personales como a las expectativas familiares».[14]

Se abre, así, una lucha sin tregua en el seno del matrimonio: una lucha de María por «convertir al ateo», y otra de León por «recobrar su autoridad», la cual considera menoscabada por la influencia religiosa, pues la misma María le dice: «Ya te he dicho que como sincera católica no me creo obligada a dar cuenta a un ateo de los secretos de mi conciencia» (p. 237), vetándole cualquier acceso a su esposo a sus asuntos personales. Como acertadamente afirma Lou Charnon-Deutsch, «León defines self as inseparable from a family unit, and the failure of the unit marks the failure of a project crearly dear to the narrator»,[15] el fracaso del proyecto de unidad familiar sobre el que se define León le lleva a tomar la única salida —dentro de los cánones— que puede tomar: la separación (p. 247).

Paradójicamente, Galdós nos presenta un proyecto familiar perfecto en la teoría, aceptado por la familia, por la sociedad y legitimado por la religión, pero que resulta tan irrealizable como el de Gloria, el cual carece de todos estos requisitos. Si en Gloria hablábamos de un descenso moral y social, el cambio de dirección en los sentimientos de María Egipcíaca opera un ascenso, que igualmente acabará en muerte. Cuando el «Ángel del Hogar» pretende volver a su origen celestial surgen los problemas. Las ansias religiosas al principio y el objetivo de la santidad después —alentados por su hermano el clérigo y por su confesor— se apoderan de nuestra esposa virtuosa y desmontan todos los modelos al uso, ya que no estamos ante una mujer que simplemente quiebre ciertas reglas, sino que María Egipcíaca arruina su matrimonio en su celo por alcanzar la perfección. Su propia madre, aunque con una actitud más interesada en conseguir favores económicos del yerno que en los problemas de la pa-

[14] MUÑOZ LÓPEZ, Pilar, *Sangre, amor e interés: la familia en la España de la Restauración*, Madrid, Universidad Autónoma, 2001. p. 451.

[15] CHARNON-DEUTSCH, Lou, *Gender and Representation*, Amsterdam, Filadelfia, John Benjamin Publishing, 1990. p. 135.

reja, le dice: «Eso de la santidad hay que pensarlo antes de casarse, antes de contraer ciertos deberes» (p. 453).

El desencadenante del final de la crisis —y con ella de la historia— serán los celos enfermizos que María siente al saber que León vive cerca de una amiga de su infancia que siempre estuvo enamorada de él: Pepa Fúcar, la hija de un millonario que ha quedado viuda y con una hija. Pepa es, al igual que Daniel en *Gloria*, el elemento utilizado por Galdós para violentar la realidad de la obra y para introducir el último factor en este juego de fuerzas: la maternidad.

Gloria era madre soltera de un hijo medio judío pero por medio de él reafirma su estatus de madre y de mujer. A su vez, Pepa, que en su juventud fue rechazada por León por ser caprichosa, malcriada y casquivana, tiene ahora una hija a la que León adora y que la ha convertido en una buena mujer como su padre cuenta: «Felizmente fue madre, y de la maternidad data su regeneración […] Se consagró al cuidado de su hija y adquirió aquel aplomo, aquella noble majestad» (p. 358). María Egipcíaca —por el contrario— no tiene ningún hijo, tal y como lo recalca su hermano el clérigo: «El Señor no te ha concedido hijos. ¿No ves en esto una maldición echada sobre tu matrimonio?» (p. 287). Esto la mutila ante el mundo, como mujer, pues no cumple con su deber de esposa ni de madre, y si, como ya apunté, la mujer es definida en base a sus funciones, María queda sin acotar.

En su anhelo de convertirse en un ángel del cielo, María Egipcíaca, destruye su hogar apoyada por su confesor, por su familia —que utiliza la religión para mantener sus intereses— y por la sociedad, que no ve una gran falta en que una mujer practique la religión de modo exagerado cuando se tiene un marido «ateo». Parece claro, entonces, que las estructuras patriarcales de la sociedad la amparan, si tenemos en cuenta que, además, muere bajo la bendición de su confesor; sin embargo, Galdós nos muestra a una María Egipcíaca que muere enferma de celos terrenales y primarios por el hombre al que había rechazado, que ya no la ama y que busca una familia en una viuda y su hija. María Egipcíaca es un ángel negativo e infecundo que, en su ascenso, deja atrás el amor de su esposo y el proyecto de una familia, sin hijos que aporten la fuerza redentora de la maternidad a su persona y que sean su reflejo en el futuro.

6. *Conclusión*

Galdós nos presenta en estos dos modelos femeninos, tan idénticos en su destino y dispares en su recorrido, dos maneras de enfrentar una realidad que, en el caso de la mujer, estaba muy predeterminada.

Gloria refleja el espíritu conciliador en una sociedad enfrentada entre lo viejo y lo nuevo y lo religioso y lo laico. Bajo una forma familiar no legitimada, con claros ecos

bíblicos, Galdós aboga por un modelo primordialmente civil que permita a la mujer reivindicarse como individuo capaz de decidir y pensar con sentido crítico por sí mismo a la vez que reafirma su condición femenina como específica y legitimadora de ese derecho. Como contrapartida, María Egipcíaca es un recorrido por los peligros ocultos en las formas aceptadas. Desde el principio, la vida de María es una cerrazón a cualquier novedad —con la consecuente ignorancia— y la intransigencia que, en aras de su perfección moral y cristiana, la posee, no le permite desempeñar ningún papel social ni como individuo ni como mujer.

Una caída y un ascenso, conciliación e intransigencia, sentimiento y ley, son los binomios sobre los que Galdós articula a estas dos mujeres, para que el lector encuentre la posición intermedia que le permita el mejor desarrollo emocional, intelectual y social posible.

Bibliografía

BEZHANOVA Olga, «Clase, género y religión en *Gloria*, de Benito Pérez Galdós», en *Anales Galdosianos*, 2002, pp. 53-68.

CHARNON-DEUTSCH, Lou, *Gender and Representation*, Amsterdam, Filadelfia, John Benjamin Publishing, 1990.

JAGOE, Catherine, *La mujer en los discursos de género: Textos y Contextos en el siglo XIX*, Barcelona, Icaria, 1994.

MORENO ALONSO, Manuel, «*La familia de León Roch* y la historia de la familia en España en el época de la Restauración», en ARENCIBIA, Yolanda y QUINTANA, Rosa Mª (eds.), *Actas del IV Congreso Internacional de Estudios Galdosianos*, Las Palmas de Gran Canaria, Ediciones del Cabildo de Gran Canaria, 1993, vol. I, pp. 227-239.

MUÑOZ LÓPEZ, Pilar, *Sangre, amor e interés: la familia en la España de la Restauración*, Madrid, Universidad Autónoma, 2001.

NASH, Mary, «Addenda», en DUBY, Georges y PERROT, Michelle (dirs.), *Historia de las mujeres*, Barcelona, Taurus, 1993.

PARDO BAZÁN, Emilia, *La mujer española y otros escritos*, Madrid, Cátedra, 1999.

PÉREZ GALDÓS, Benito, *Gloria*, Madrid, Alianza, 1998.

——, *La familia de León Roch*, Madrid, Cátedra, 2003.

OLEZA SIMÓ, Joan, «Plenitud del relato realista (II)», en ROMERO TOBAR, Leonardo (coord.), *Historia de la literatura española*, Madrid, Espasa Calpe, 1998.

RIVIÈRE GÓMEZ, Aurora, *La educación de la mujer en el Madrid de Isabel II*, Madrid, Horas y Horas, 1993.

SACANLON, Geraldine, *La polémica feminista en la España contemporánea*, Madrid, Akal, 1986.

SCHRAIBMAN, José, «La visión ecuménica de Galdós», en HASSÁN, Jacob M. e IZQUIERDO BENITO, R. (coord.), *Judíos en la literatura española*, Cuenca, Univ. de Castilla La Mancha, 2001, pp. 352-373.

VARELA JÁCOME, Benito, «Bipolarizaciones ideológicas en *Gloria*», en *Boletín de la Biblioteca de Menéndez Pelayo*, enero-diciembre de 1985, pp. 237-257.

LA PRESENTACIÓN LITERARIA DE LA VIDA HUMANA (ORTEGA Y GASSET, PÍO BAROJA Y LA NOVELA HISTÓRICA)

ÂNGELA FERNANDES
UNIVERSIDADE DE LISBOA

En 1924, Pío Baroja publica *Las Figuras de Cera*, el Tomo 14 de la serie «Memorias de un Hombre de Acción», la secuencia de veintidós novelas históricas, publicadas entre 1913 y 1935, en las cuales se cuenta la vida del conspirador Don Eugenio de Aviraneta durante la primera mitad del siglo XIX. En el Prólogo de *Las Figuras de Cera*, el biografiado Aviraneta y el primer biógrafo, Leguía, hablan sobre la veracidad de los episodios narrados en este volumen, y sus comentarios indican de inmediato los aspectos centrales del problema de la novela histórica:

> —Bueno, don Eugenio; y en último término, ¿cree usted que este relato, del cual he leído varios trozos, debe entrar en la historia de su vida, si alguna vez la publicamos?
>
> —Sí, sí; tiene detalles curiosos; pero no me gusta esa forma novelesca. Creo que le debía quitar lo que tenga aire romántico; dejar la realidad, la verdad escueta.
>
> —¡La verdad! ¿Es que es más verdad la historia que la novela?
>
> (…)
>
> La cuestión de la verdad histórica la había discutido muchas vecas. Aviraneta era dogmático, partidario del realismo, y creía que, tarde o temprano, la verdad resplandecía, como el sol entre las nieblas. Leguía pensaba que en ese camposanto de la Historia, lleno de huesos, de cenizas y de baratijas, cada investigador escoge lo que le place y lo combina a su gusto.[1]

Esta opinión del biógrafo Leguía sobre la «verdad» creada por el investigador (como resultado de la selección y de la combinación de los materiales disponibles) parece estar muy próxima a las ideas que el autor Pío Baroja presenta a sus lectores sobre la escritura de la novela histórica. Cuando empieza la segunda parte de *Figuras de Cera*, el lector encuentra el aviso:

> El autor va a seguir su relato y a marchar a campo traviesa, haciendo una trenza, más o menos hábil, con un ramal histórico y otros novelescos. ¡Qué diablo! Está uno metido en las encrucijadas de una larga novela histórica y tiene uno que llevar del ramal a su narración hasta el fin.
>
> Iremos, pues, así mal que bien, unas veces tropezando en los matorrales de la fantasía, y otras, hundiéndonos en el pantano de la Historia. (*Las Figuras*…, p. 93)

[1] BAROJA, Pío, *Las Figuras de Cera*, Madrid, Editorial Caro Raggio, 1924, pp. 9-10.

El trabajo del novelista aparece, así, como elemento decisivo en la determinación de los caminos de la narrativa histórica: para elegir la salida en cada encrucijada de historia y fantasía, el autor tiene que decidir según sus criterios, es decir, según su verdad —su verdad artística—. En realidad, esta supremacía de lo estético surge aun en la intriga de *Las Figuras de Cera*, cuando unas jóvenes que se preparan para participar en un baile de disfraces hablan sobre la inadecuación de sus trajes y los cambios necesarios:

> —Ahora tú —le dijo [Manón] a Rosa—. Suéltate el pelo en seguida.
> —Pero si me han dicho en casa que era así el peinado de la época.
> —Pero eso es una tontería; tu no debes pretender ser un maniquí que tenga mucha exactitud histórica, sino buscar estar más guapa. (*Las Figuras*…, p. 246)

En el Prólogo a su novela de 1925, *La Nave de los Locos*, Baroja vuelve, y de hecho más largamente, a la reflexión sobre la teoría novelística. Las conclusiones presentadas en este «Prólogo casi doctrinal sobre la novela, que el lector sencillo puede saltar impunemente» corresponden a la defensa del género novelesco como construcción muy fluida y dependiente de la voluntad del autor:

> En la novela apenas hay arte de construir. (…) una novela es posible sin argumento, sin arquitectura y sin composición. (…)
> Cada tipo de novela tiene su clase de esqueleto, su forma de armazón, y algunas se caracterizan precisamente por no tenerlo, porque no son biológicamente un animal vertebrado, sino invertebrado.
> La novela, en general, es como la corriente de la Historia: no tiene principio ni fin; empieza y acaba donde se quiera.[2]

La analogía señalada por Baroja entre la percepción del devenir histórico y la construcción narrativa corresponde sin duda a la premisa principal de ciertas teorías del final del siglo XX sobre la escritura de la historia, donde se acentúa el carácter narrativo y literario de la historiografía (por ejemplo, Hayden White).[3] Pero, sin embargo, en estas consideraciones a propósito de la naturaleza variable de las novelas (que pueden ser más o menos proyectadas, más o menos invertebradas), Baroja concede especial importancia al «querer» del autor, pues la narrativa «empieza y acaba donde

[2] BAROJA, Pío, *La Nave de los Locos*, Madrid, Editorial Caro Raggio, 1925, p. 44.

[3] En el ensayo «The historical text as literary artifact» (en *Tropics of Discourse. Essays in Cultural Criticism*, Baltimore and London, The Johns Hopkins University Press, 1978, pp. 81-100), Hayden White declara: «no given set of casually recorded historical events can in itself constitute a story; the most it might offer to the historian are story elements. The events are *made* into a story by (…) all of the techniques that we would normally expect to find in the emplotment of a novel or a play» (p. 84).

se quiera», es decir, la narrativa se encamina según la voluntad y los criterios de su creador. La figura del autor representa, por consiguiente, la fuerza unificadora que congrega los diversos elementos novelísticos y permite que la novela sea entendida como un todo significativo.

Esta unidad de sentido es esencial para la novela en general, pero constituye un aspecto aún más importante en la novela histórica, pues ahí hay que llegar hasta un nivel de significación que permita subsumir la diversidad de los elementos congregados. Además, esta diversidad puede representar un problema, visto que los elementos de la novela histórica son tomados sea de la memoria de la Historia sea de la fantasía, dos planes distintos y desde ciertos puntos de vista considerados incluso incompatibles. Efectivamente, el ensayo de José Ortega y Gasset, *Ideas sobre la Novela*, publicado también en 1925, trata la novela histórica como un caso de imposibilidad artística:

> Yo encuentro aquí la causa, nunca bien declarada, de la enorme dificultad —tal vez imposibilidad— aneja a la llamada «novela histórica». La pretensión de que el cosmos imaginado posea a la vez autenticidad histórica mantiene en aquélla una permanente colisión entre dos horizontes. Y como cada horizonte exige una acomodación distinta de nuestro aparato visual, tenemos que cambiar constantemente de actitud; no se deja al lector soñar tranquilo la novela, ni pensar rigurosamente la historia. En cada página vacila, no sabiendo si proyectar el hecho y la figura sobre el horizonte imaginario o sobre el histórico (…) El intento de hacer compenetrarse ambos mundos produce sólo la mutua negación de uno y otro.[4]

Ortega y Gasset censura, pues, la novela histórica, acentuando su carácter híbrido y perturbador del proceso de lectura: la confluencia de lo «imaginario» y de lo «histórico» no permite que el lector mantenga una actitud estable ante el texto y, así, parece inviable la mirada coherente que permitiría la construcción del sentido. En este ensayo *Ideas sobre la novela*, Ortega desarrolla su argumentación a favor de un modelo de novela (y, en simultáneo, de un modelo de procedimiento cognitivo y de percepción artística) enraizado en la concentración sobre un universo circunscrito. La novela deberá presentarse claramente aislada de la realidad de los lectores, es decir, no como reflejo de vida sino como construcción artística. De este modo, la novela corresponderá a la percepción estética más sofisticada que resulta del esfuerzo conceptual del lector. Para Ortega, la clarividencia perceptiva constituye un elemento fundamental de la comunicación estética y, luego, el arte verdadero (y el verdadero texto novelesco) será aquél que no suscita dudas al observador o al lector sobre su naturaleza artística. Así se comprende su desconfianza cuanto a la posibilidad artística de la novela histórica,

---

4 ORTEGA Y GASSET, José, «Ideas sobre la novela» (1925), *en Obras Completas*, Tomo III, Madrid, Alianza Editorial-Revista de Occidente, 1966, pp. 387-419. Cita de pp. 411-412.

y su condena, en general, de todos los objetos que obligan a una percepción oscilante e inconclusa.

En el ensayo *La Deshumanización del Arte*, publicado conjuntamente a *Ideas Sobre la Novela*, en 1925, Ortega y Gasset plantea su teoría sobre el arte nuevo de las primeras décadas del siglo XX. En su opinión, el arte moderno está «deshumanizado» precisamente porque no busca presentar un espejismo de la vida humana, sino que pone en evidencia su dimensión creativa y mediadora, y así exige al observador (o lector) una mirada atenta al filtro artístico, una mirada «deshumanizada», o sea, racional y sin contaminaciones del patético humano.

La novela histórica no se encuadra en absoluto en esta tendencia artística, puesto que mezcla deliberadamente los horizontes del arte y de la vida, y obliga al lector a «cambiar constantemente de actitud», acomodando sus mecanismos de percepción sea a los elementos artísticos sea a los aspectos históricos. Este género literario no permite, pues, la correcta «acomodación» del «aparato visual» del lector, es decir, no permite el control racional de la experiencia estética —y deviene así una fuente de perplejidades y de malestar—. Como hace notar Ortega en *La Deshumanización del Arte*: «cada una de las artes maneja un aparato proyector que aleja las cosas y las transfigura. (…) Cuando falta esa desrealización se produce en nosotros un titubeo fatal: no sabemos si vivir las cosas o contemplarlas. » (p. 370).[5] A continuación, para ejemplificar el malestar causado por la incapacidad de traspasar este tipo de dudas perceptivas, Ortega menciona el caso de las figuras de cera:

> Ante las figuras de cera todos hemos sentido una peculiar desazón. Proviene ésta del equívoco urgente que en ellas habita y nos impide adoptar en su presencia una actitud clara y estable. Cuando las sentimos como seres vivos, nos burlan descubriendo su cadavérico secreto de muñecos, y si las vemos como ficciones parecen palpitar irritadas. No hay manera de reducirlas a meros objetos. Al mirarlas, nos azora sospechar que son ellas quienes nos están mirando a nosotros. Y concluimos por sentir asco hacia aquella especie de cadáveres alquilados. (*La deshumanización*…, p. 370)

Las figuras de cera son, por consiguiente, objetos semejantes a las novelas históricas, en tanto que suscitan la confusión del público sobre su pertenencia a la realidad o a la ficción. En efecto, ambos los casos ponen en evidencia la cuestión de la representación artística de la vida humana, inevitablemente ajustada sea por los elementos referenciales, quizá históricos, verdaderos y ocurridos, sea por los elementos imaginados, apenas posibles. No obstante, los modos de presentación literario y escultórico son muy distintos, y la reflexión sobre sus especificidades podrá ayudar a clarificar la cuestión.

---

[5] ORTEGA Y GASSET, José, «La deshumanización del arte» (1925), en *Obras Completas*, Tomo III, Madrid, Alianza Editorial-Revista de Occidente, 1966, pp. 353-386. Cita de p. 370.

Así, es tiempo de volver a la novela de Pío Baroja, justamente intitulada *Las Figuras de Cera*. Son por demás evidentes los indicios de proximidad entre esta novela de 1924, los citados ensayos de Ortega publicados en 1925, y aún la novela de Baroja, *La Nave de los Locos*, de 1925, sea por las referencias a Pío Baroja y a *Las Figuras de Cera* en *Ideas sobre la Novela* (pp. 387, 400, 419) sea porque se ha leído tradi—cionalmente el «Prólogo casi doctrinal» de *La Nave de los Locos* como la respuesta de Baroja al ensayo de Ortega. La controversia entre los dos autores acerca del género novelesco había empezado hacia 1915 (como esclarece Carmen Iglesias),[6] y culmina con las reflexiones de 1925. Como se ha visto, Baroja defiende una noción de novela bastante variable y fluida, determinada por la voluntad creativa del autor y, aunque no discuta explícitamente los mecanismos de percepción estética, el novelista no parece considerar que existan elementos inconciliables en la composición de cualquier género de novelas, históricas u otras. En la sección final del «Prólogo casi doctrinal», el autor habla a sus personajes potenciales del siguiente modo:

> Queridos hijos espirituales: todos entraréis, si no en el reino de los cielos, en mi pequeña barraca; todos pasaréis adelante, los buenos y los malos (…) los bien construidos y los disformes, los muñecos y las figuras de cera. (…) haremos todas las extravagancias y nos permitiremos todas las libertades. (*La Nave de los Locos*, p. 46)

No obstante esta liberalidad del autor ante sus creaciones, persiste la conciencia de que cada especie de elementos artísticos suscita reacciones particulares. Así, en la novela *Las Figuras de Cera*, encontramos también diversas referencias a los efectos de «desazón» producidos por las figuras ceroplásticas. De hecho, el episodio central de la novela es el transporte clandestino de barricas llenas de oro y de plata de las iglesias de Navarra, durante la primera guerra carlista. Para traer el tesoro desde Pamplona hasta Bayona, en Francia, el trapero Chipiteguy decide irse a la Feria de San Fermín con el pretexto de mostrar su exposición de figuras de cera. Desde luego, las reacciones del público de Bayona ante la exposición son ya muy significativas:

> —Indudablemente —dijo el pintor con petulancia—, las figuras de cera son algo atrayente, sobre todo para los chicos y la gente del pueblo. Es un espectáculo de gran curiosidad, emocionante…
>
> —Pero al mismo tiempo, de extraña repulsión —indicó Aviraneta.
>
> (…)
>
> —¡Qué macabros están ustedes! —exclamó el pintor.
>
> —No, macabros, no. Insistimos un poco para aclarar —replicó Ochoa—. Indudablemente tiene usted razón, don Eugenio. El tamaño influye mucho. Es el del natural; por tanto el del muerto. Aumentándolo o achicándolo, bastaría probablemente pa-

[6] IGLESIAS, Carmen, «La controversia entre Baroja y Ortega acerca de la novela» (1959), en *Pío Baroja*, ed. de Javier Martínez Palacio, Madrid, Taurus, 1974, pp. 251-261.

> ra quitar esa sensación desagradable, porque no hay posibilidad de confundirle con una persona. ¿Por qué la posibilidad de la confusión es tan desagradable?
>
> —Es la posibilidad del fantasma, del espectro —dijo Aviraneta—. Un fantasma como una mosca o como un monte no podría ser fantasma asustador.
>
> —Luego hay el otro punto —insistió Ochoa—. ¿Por qué una figura tan realista como una figura de cera no produce efecto artístico? (…) ¿Por qué el asesino con un puñal en la mano y la víctima con una herida de la que brota sangre nos son odiosos en figuras de cera y no en un cuadro?
>
> —Resolver esa cuestión sería encontrar el tope del arte —dijo Aviraneta—, sería saber dónde están sus límites.
>
> (…)
>
> —Sin duda, la realidad, y el hombre dentro de ella, es como un monstruo lleno de tentáculos —observó Aviraneta— (…); el arte los aprovecha, pero no puede aprovecharlos todos. (*Las Figuras de Cera,* pp. 140-144)

El arte «aprovecha» la realidad humana, es decir, se crea a partir de sus mil «tentáculos» o sus mil facetas, pero las creaciones artísticas no son copias ni «fantasmas» de la vida humana. Las figuras de cera sí parecen copias de personas, justamente porque su existencia escultórica, de volúmenes en el espacio, en «tamaño natural» (como se dice en este diálogo), conduce a la ilusión de la realidad material. En la literatura, esta proximidad realista (y la consecuente «posibilidad de confusión» que resulta tan «desagradable») no es nunca tan evidente, o mejor, no lo puede ser nunca, precisamente debido al medio de representación utilizado. El lenguaje verbal pertenece a un otro nivel de realidad: es una materia densa con la cual se crean objetos sin cuerpo ni volumen ni imagen, es decir, sin afinidades con la existencia física o material de los humanos.

Ahí está, en conclusión, la peculiaridad de la presentación literaria de la vida humana, que explica también la diferencia decisiva entre las novelas históricas y las figuras de cera: aunque incorporando inevitablemente la referencia a elementos reales de la vida humana, la literatura se sitúa de modo muy claro en un plan de existencia alternativo, y la narrativa literaria crea sus propios parámetros de «verdad» y «realidad». Como señala José María Pozuelo, desde Aristóteles «la Poética invita a considerar la verdad de los hechos no en los términos de su probabilidad de existencia sino en los de la convención narrativa que instaura una legitimación propia».[7] Así, la literatura propicia el específico juego artístico, donde cada autor y cada lector, como el biógrafo historiador referido en la novela de Pío Baroja, «escoge lo que le place y lo combina a su gusto». (*Las Figuras de Cera,* p. 10)

---

[7] POZUELO YVANCOS, José María, «Realidad, ficción y semiótica de la cultura», en *La Novela Histórica a Finales del Siglo XX*, ed. José Romera Castillo *et alii*, Madrid, Visor, 1996, pp. 97-107. La cita corresponde a la página 104.

Bibliografía

BAROJA, Pío, *Las Figuras de Cera*, Madrid, Editorial Caro Raggio, 1924.

——, *La Nave de los Locos*, Madrid, Editorial Caro Raggio, 1925.

IGLESIAS, Carmen, «La controversia entre Baroja y Ortega acerca de la novela» (1959), en *Pío Baroja*, ed. de Javier Martínez Palacio, Madrid, Taurus, 1974, pp. 251-261.

ORTEGA Y GASSET, José, «La deshumanización del arte» (1925), en *Obras Completas*, Tomo III, Madrid, Alianza Editorial-Revista de Occidente, 1966, pp. 353-386.

——, «Ideas sobre la novela» (1925),en *Obras Completas*, Tomo III, Madrid, Alianza Editorial-Revista de Occidente, 1966, pp. 387-419.

POZUELO YVANCOS, José María, «Realidad, ficción y semiótica de la cultura», en *La Novela Histórica a Finales del Siglo XX*, ed. de José Romera Castillo *et alii*, Madrid, Visor, 1996, pp. 97-107.

WHITE, Hayden, «The historical text as literary artifact» (1974), en *Tropics of Discourse. Essays in Cultural Criticism*, Baltimore and London, The Johns Hopkins University Press, 1978, pp. 81-100.

LOS «OLVIDADOS» DE LA HISTORIA: *LA COMUNERA*, DE TOTI MARTÍNEZ DE LEZEA

SAÚL GARNELO MERAYO
UNIVERSIDAD DE LEÓN

La novela que pretendemos abordar en esta breve exposición es un buen ejemplo de la vitalidad que el subgénero histórico mantiene a comienzos del siglo XXI en España. Para entender este contexto favorable debemos remontarnos a la década de los setenta cuando, agotadas la corriente social y experimental, se reivindicó una vuelta a la narratividad. Guiadas por este principio, diversas modalidades enriquecieron el ámbito literario recuperando el argumento, la intriga o los personajes como piezas claves del relato. Entre estas tendencias se encuentra la novela histórica. Ahora bien, este auge no se debe únicamente a cuestiones literarias sino que deben señalarse causas de otra índole. Así, el pasado se convierte en un apoyo para entender la crisis de identidad que se ha instalado en la sociedad contemporánea, en un espejo que permita afrontar problemas actuales o en un cauce para expresar preocupaciones artísticas. Por otro lado, la centralización del poder y la estructura autonómica lleva a determinados escritores a plasmar hechos históricos que legitimen la reivindicación de un territorio. Este panorama se completa con motivaciones de carácter económico basadas en premios de reconocido prestigio y en la facilidad de publicación que proporcionan las editoriales.[1]

Entrar a debatir sobre la naturaleza de este subgénero literario nos alejaría de los propósitos de esta comunicación. Eso sí, lo que no debe perderse de vista es la entidad ficcional de la novela histórica; de ahí que, frente a la reproducción de los hechos que pretende el discurso historiográfico, el subgénero histórico persiga una recreación de los mismos. Dado sus componentes, «Historia» y «ficción», aparentemente contradic-

[1] La práctica de la novela histórica es común a todas las promociones de narradores en activo. Además, ha atraído la atención de autores de otros géneros novelísticos como Delibes, Gala, Umbral, Moix, Vázquez Montalbán o Fernández Santos; de historiadores como Ricardo de la Cierva o Manuel Fernández Álvarez; y también de historiadores de la literatura como Paloma Díaz-Mas o Antonio Prieto entre otros.

Por otro lado, Sanz Villanueva (SANZ VILLANUEVA, Santos, «Contribución al estudio del género histórico en la novela actual», en *Príncipe de Viana*, Anejo 18, 2000, pp. 355-380, p 357) percibe una notable presencia del componente histórico en cuentos o colecciones de relatos. Algunos ejemplos citados son: *Nuestro milenio*, de Paloma Díaz-Mas (1987); *Brasas de agosto*, de Luis Mateo Díez (1989); *Zacarías, rey*, de Ana María Navales (1992) y *Venganzas*, de Manuel Talens (1994).

torios, es muy difícil establecer una clasificación. Hay que tener en cuenta que nos encontramos ante textos permeables cuyas fronteras son poco nítidas, por eso, quizá lo más adecuado sea apuntar tendencias. Así, hoy en día las ficciones históricas discurren en líneas generales por dos campos: de un lado, aquellos textos que recrean de forma verosímil determinados hechos históricos, y, de otro, las fabulaciones sobre la Historia realizadas desde una óptica paródica o alegórica.

La Comunera, de Toti Martínez de Lezea,[2] publicada en 2003, se sitúa dentro del primer grupo señalado. A la hora de abordar su análisis, nos ha parecido interesante apoyarnos en diversos componentes paratextuales, lo que nos permitirá, al mismo tiempo, subrayar la importancia que tiene este elemento en la narrativa histórica de los últimos años.

Con el término de paratexto se alude a todos aquellos recursos verbales y gráficos que acompañan a un texto y forman parte del discurso literario. Posee una finalidad pragmática ya que pretende actuar sobre los lectores orientando su lectura o confirmando sus expectativas. Según Genette,[3] abarcaría todas las mediaciones entre el libro y el lector y estaría integrado por la suma del peritexto o entorno textual situado dentro del propio libro (título, subtítulo, dedicatoria, prólogo, epílogo, epígrafe, portada, contraportada, notas a pie de página, ilustraciones, etc.); y del epitexto, que consta de los elementos exteriores al soporte textual, pero íntimamente ligados a él (coloquios sobre el autor y la obra, propaganda de lanzamiento editorial, entrevistas, reseñas en prensa, comentarios del autor tras la publicación, etc.)

En *La Comunera* adquieren una sugerente significación elementos como el subtítulo, el epígrafe, un mapa de la ciudad de Toledo, un resumen cronológico y la relación bibliográfica que cierra la novela, sin olvidar algunos comentarios realizados en entrevistas que Martínez de Lezea ha concedido con motivo de su publicación.

Ahora bien, comenzaremos por lo primero que llega a nuestros ojos como lectores: la portada y contraportada. En la primera, aparece el retrato del personaje principal, María Pacheco, acompañada de su marido, Juan de Padilla, uno de los líderes del movimiento comunero. Por su parte, en el reverso de libro figura el argumento de la

---

[2] Nacida en Vitoria (1949), está considerada como una de las más brillantes escritoras de novela histórica en la actualidad. Durante veinte años compaginó su profesión como traductora técnica con la realización de guiones de programas infantiles para la ETB. En 1998 emprende su carrera como novelista con *La calle de la judería*. A este primer título hay que añadir *Las torres de Sancho* (1999); *La herbolera* (2000, Premios Euskadi de Plata y Pluma de Plata); *Señor de la guerra* (2001, Premio Pluma de Plata); *La abadesa* (2002); *Los hijos de Ogaiz* (2002) y *La voz de Lug* (2003); así como también *Leyendas de Euskal-Herria* y la novela juvenil *El mensajero del rey* (2002).

[3] GENETTE, Gérard, *Seuils*, París, Editions du Seuil, 1987.

novela en el que se destacan los esfuerzos de María por mantener vivo el espíritu comunero en Toledo tras la muerte de su esposo.

Con la aparición al final del libro de la bibliografía consultada, Lezea se sitúa en la línea de aquellos novelistas históricos que quieren dejar constancia de que su obra surge a partir de una labor documental previa. La mención del aparato bibliográfico es consecuencia de uno de los propósitos que, para la escritora vasca, toda novela histórica ha de suscitar en el lector: el interés por la Historia.[4] De esta manera, los lectores tienen un valioso punto de partida para conocer con mayor profundidad la figura de María Pacheco y el movimiento comunero.

Es precisamente, esta afición por la Historia, unida a los viajes, lo que propició la gestación de esta novela. En sus visitas a Castilla, su afán por preguntarse por todo aquello con lo que se encuentra, le llevó a profundizar en la historia de los comuneros. Las líneas de la novela que tenía en mente no estaban definidas cuando, durante su documentación, tropieza con la figura de María Pacheco. Este personaje le cautivó, según ha reconocido, de ahí que no le importase seguir la senda de *La abadesa* y escribir «otra novela de mujeres».[5]

Sus investigaciones le descubren a una mujer con una gran personalidad, enfrentada con su padre por haber propiciado un casamiento desigual y poseedora de una vasta cultura desde temprana edad. Sin embargo, estos datos entran en contradicción con los escasos testimonios que le ha dedicado la historiografía oficial y que se han limitado a subrayar su carácter varonil y su desmedida ambición. Para la autora vasca, los cronistas han cometido una injusticia histórica con esta mujer estableciendo una serie de tópicos que es necesario desterrar para devolverle su papel destacado en este período histórico.[6] Nos encontramos, pues, ante otro de los personajes pertenecientes al «universo de los marginados» (brujas, prostitutas, judíos, campesinos, etc.), característica esencial de la obra literaria de la escritora vasca.

Dado que para Lezea, una de las condiciones básicas de toda novela histórica es la de plantear una hipótesis,[7] la teoría que trata de demostrar en *La comunera* es que si María Pacheco sabía latín y griego, además de otras disciplinas, es factible que conociera las ideas de Platón, Erasmo de Rotterdam o Tomás Moro sobre la justicia social.

---

[4] CEREZEDA, Rafael, «Toti Martínez rescata la historia de una comunera», disponible en la URL <http://www.el-mundo.es/elmundolibro/2003/10/24/historia/1066990557.html> [2003].

[5] AGENCIA EFE, «Toti Martínez de Lezea publica un libro ambientado en Castilla siglo XVI», [en línea] disponible en: <www.noticias.ya.com/cultura/2003/10/30/5635487.html>, 2003.

[6] Cuando la escritora pregunta a sus amigos castellanos por María Pacheco, uno de ellos la definió como «un personaje dejado en coma por la historia» (CeEREZEDA, *art. cit.*).

[7] IZQUIERDO, Carmen T., «Toti Martínez de Lezea: “Estamos locos por la novela histórica”» [en línea], en <www.aviladigital.com/final.asp?id_seccion=15&id_noticia=27285>, 2004.

Estaríamos, así, ante una mujer ilustrada, con un pensamiento propio y claramente definido en el siglo XVI.[8]

Pero antes de ver cómo Lezea traza la singular personalidad de María Pacheco, es necesario conocer las coordenadas históricas que rodean a este personaje. La autora sitúa al final de la novela un apartado en el que figuran las fechas clave de la vida de Pacheco junto a los acontecimientos más destacados del movimiento comunero. Y es que, en *La Comunera*, los hechos históricos no actúan como un mero telón de fondo sino que determinan la evolución de los personajes. Conforme avanza la novela, adquieren relevancia por sí mismos, constituyendo en diversas ocasiones el núcleo central de la acción.

El devenir histórico se expresa, al igual que el resto del relato, a través de las perspectivas subjetivas de varios personajes. En concreto, nos referimos a María Pacheco, a Juan de Padilla, al rey Carlos I y al impresor Francisco Serrano, quienes se alternan a lo largo de la narración convirtiéndose en sujetos focalizadores de la misma. Señalaremos, por ejemplo, cómo María Pacheco evoca el período convulso que está viviendo España a partir de una conversación entre su marido y un amigo:

> —El príncipe ha decidido convocar Cortes en Valladolid.
> —¿Estás seguro?
> —Lo estoy.
> —¿A quién enviará la ciudad de Toledo?
> —A una representación de los regidores. A ti, sin duda. Es una buena noticia que don Carlos haya decidido, por fin, hacer la convocatoria –añadió Gonzalo sin ocultar su entusiasmo.
> —Ya veremos, ya veremos…
> María conocía demasiado bien la voz de Juan para no distinguir en ella cierta duda e, incluso, temor.
> Tras la muerte de don Fernando, el cardenal Cisneros se había hecho una vez más cargo de la regencia del reino a la espera de la llegada del príncipe Carlos desde Flandes. Todo el mundo daba por hecho que doña Juana, a quien llamaban *La Loca* sin pizca de pudor ni de respeto, no podría reinar. (p. 60)[9]

María continúa recordando el descontento del pueblo castellano desde que el príncipe Carlos había sido coronado por flamencos y borgoñones en la catedral de Santa Gúdula de Bruselas. Su desconocimiento de la realidad española, su carácter agrio y la excesiva dependencia de un círculo de consejeros hacen que los castellanos se muestren partidarios de que el trono sea ocupado por su hermano Fernando. A este ambiente enrarecido se suman las continuas sequías, la subida del precio del trigo, la

[8] PIÑA, Begoña, «Toti Martínez de Lezea. Historia de España», en *Qué leer*, 81, 2003, pp. 44-45.

[9] Citamos por MARTÍNEZ DE LEZEA, Toti, *La Comunera*, Madrid, Maeva, 2003.

crisis en el sector textil y las conspiraciones de los señores feudales, ávidos por recuperar la influencia perdida gracias a los Reyes Católicos. Cuando al fin convoca cortes, el rey intenta, mediante elevados impuestos, que el pueblo financie su coronación como Emperador aumentando el malestar popular. Es en este contexto donde adquiere protagonismo Juan de Padilla ya que, junto a otros procuradores, le envían un memorial de condiciones entre las que se le insta a reinar en nombre de su madre, a que el infante don Fernando sea educado en España y a que el séquito de extranjeros a su servicio regrese a Bruselas. El acuerdo se firma, pero el rey pronto se encarga de incumplirlo. Ante esta situación, Padilla y sus compañeros deciden proclamar la Comunidad según la cual cada ciudad nombra a sus representantes en el gobierno. Las luchas contra las tropas realistas se suceden y, tras el degollamiento de Padilla, su mujer intentará continuar su labor, como veremos más adelante.

Otro de los recursos que utiliza Lezea para apuntalar la vertiente histórica son los numerosos intertextos que salpican la novela. Además, alguno de ellos tiene operatividad en la trama como un fragmento de Juan del Encina, gracias al cual Padilla vence la resistencia inicial de su mujer (p. 35) o un extracto de la obra *Utopía* de Tomás Moro que contribuye a formar el pensamiento liberal de María (p. 154).

En este sentido, es también interesante la peripecia protagonizada por el impresor Serrano, una de las escasas licencias ficcionales que se permitió la autora.[10] Este personaje actúa de contrapunto mostrando una visión más objetiva y desapasionada de la guerra:

> También observó las muertes, robos y violaciones a las que se entregaban muchos de los comuneros tras penetrar en la plaza, y sintió una gran tristeza en el alma. Los hombres, realistas, comuneros, ricos o pobres, eran iguales, reflexionó pesaroso, cuando dejaban asomar sus instintos más ocultos. Lamentó que el jefe a quien admiraba no pusiera coto a tanto desmán aunque él no participase en el saqueo, y decidió una vez más emprender el camino hacia Mora en cuanto pudiera escabullirse de la fortaleza o el ejército comunero emprendiera nuevamente la marcha. (p. 170)

A través de su testimonio, conocemos cómo el pueblo llano vive la contienda y sufre sus efectos: Serrano decide alistarse junto al bando comunero con el objetivo de llegar hasta la aldea donde se encuentra su mujer embarazada. Sin embargo, circunstancias del azar lo conducen a Villalar, pueblo en el que sufren una gran derrota que trae consigo la ejecución de los principales líderes comuneros. Ileso tras los combates, Serrano se infiltra en el batallón vencedor para poner a salvo su vida y, camino de Toledo, se entera que su mujer y su hijo han sido quemados dentro de una iglesia en la que se habían encerrado junto al resto del pueblo. A su llegada a la capital manchega,

[10] PIÑA, *art. cit.*, p. 45.

le corresponderá la dura misión de contarle a María Pacheco los últimos momentos de su esposo.[11]

Es en esta fase de la novela cuando cobra interés la carta que Juan de Padilla dirige a su mujer antes de ser degollado. Se trata de un documento histórico que Lezea convierte en epígrafe para resaltar que la lucha por un ideal, eje nuclear del relato, está apoyada en una profunda historia de amor. Y es que frases como «Señora, si vuestra pena no me lastimara más que mi muerte, yo me tuviera enteramente por bien aventurado» (p. 9) destilan una conmovedora carga sentimental.

Ahora bien, a esta historia de amor no sólo se opuso la guerra sino también la compleja personalidad de María, dado que, como indica el subtítulo, nos hallamos ante una «mujer rebelde». Analicemos, pues, la evolución de este personaje al que Lezea quiere devolver su verdadero protagonismo en la Historia.

La novela comienza en Granada con los preparativos de la boda entre María Pacheco, una de las hijas de conde de Tendilla, perteneciente a la alta nobleza de la época y Juan de Padilla, un hidalgo segundón de Toledo sin ningún título nobiliario. El padre de María había pactado en secreto el enlace, hecho que enfureció enormemente a la muchacha hasta el punto que se niega a casarse. Los cronistas coinciden en señalar que María estuvo varios meses sin dirigirle la palabra a su progenitor. Esta oposición a la figura paterna es un rasgo más de la fuerte personalidad que viene forjándose desde su infancia: su padre recuerda cómo trataba de imitar a sus hermanos subiéndose a los árboles, peleando con chicos o manejando la espada. Tal es su carácter que sus hermanos la llamaban «María la Brava». Su cultura, además de su belleza, es también resaltada: podía citar a Platón en griego, discutir en latín con clérigos y letrados o recitar de memoria un poema de su bisabuelo el marqués de Santillana. Incluso, dado que dos de sus hermanas también se llamaban María, atendía sólo por el apellido materno. La defensa de los derechos de la condición femenina tiene uno de sus momentos más álgidos durante el primer encuentro con su futuro marido:

> —Así pues, según vos, ¿la mujer únicamente debe ocuparse de darle hijos a su marido y mantener su casa en orden?
>
> —¿Qué mejor ocupación que ésa?
>
> —Oídme bien, señor de Padilla, o sois un necio o un descerebrado si creéis que las mujeres sólo servimos para dichos menesteres. Si un hombre quiere que alguien le temple el lecho, ¡que pague los servicios de una ramera o meta en su cama una botella de barro llena de agua caliente!
>
> —Los padres de la Iglesia dejaron escrito…

[11] La importancia de este personaje se mantiene hasta el final de la novela: se traslada a Granada con el hijo de María cuado Toledo está a punto de ceder y reaparece en Braga alertando a los criados del intento de secuestro de Pacheco que tenía como fin llevarla a Castilla para ser juzgada. A la muerte de María e indultado junto al resto de criados, Serrano regresa a Toledo y a su trabajo en la imprenta.

> —¡No me vengáis con monsergas! Eran hombres como vos e igual de obtusos. Ha habido grandes mujeres en la historia de la humanidad, pero, probablemente, vos ignoráis su existencia. Fueron reinas, soldados, poetisas, médicas y maestras e hicieron algo más que parir hijos y ordenar las casas de sus maridos. Y os recuerdo también que durante más de treinta años, la difunta reina gobernó las tierras de Castilla con mano firme y, que se sepa, lo hizo mejor que muchos de sus antecesores. (pp. 19-20)

No deja de ser singular que el cambio de actitud hacia su esposo se produzca tras la noche de bodas. María descubre los placeres del sexo y comienza a ver a Padilla como un objeto de deseo, un comportamiento, sin duda, alejado de los patrones tradicionales de la mujer renacentista. La familia se traslada a Toledo cuando Padilla es nombrado regidor y capitán del primer regimiento de la ciudad castellana. Allí se van a desarrollar algunas de las acciones más importantes de la novela por lo que la autora, acertadamente, incluye un plano esquemático de la ciudad. María queda muy pronto cautivada por Toledo, recorriendo de incógnito los lugares más recónditos e impropios para una dama de su clase. Se trata de una prueba más de su afán por mantener su independencia. Al mismo tiempo, los comentarios que realiza en estos desplazamientos sobre la población, la arquitectura o, como en el ejemplo que citaremos, sobre la religión, es otra técnica que afianza la dimensión histórica de la novela:

> También se paseaban por el antiguo barrio judío, habitado en su mayoría por conversos, algunos de los cuales, los más ancianos, llevaban mal su nueva situación y caminaban con la cabeza gacha y el rostro entristecido. Otros, sin embargo, los más ricos, andaban con mirada retadora y paso firme, vestidos con prendas de buena calidad, a la última moda. Siendo cristianos, nada les impedía ya acceder a cargos de importancia y tratar de tú a tú con hombres de negocios y gobernantes que años atrás apenas les hubieran dirigido una mirada; asistían a los oficios religiosos en primera fila, prodigaban sus limosnas con generosidad e incluso los había que habían sido admitidos en alguna hermandad, ocupaban su puesto en ofrendas y procesiones y demostraban así la sinceridad de su conversión sin dejar de estar alertas en todo momento. Sabían que la temida Inquisición y muchos de sus vecinos cristianos viejos tenían puestos los ojos en ellos, y no era cuestión de cometer los errores del pasado que habían llevado al saqueo y asesinato de cientos de conversos (p. 59).

María entra a formar parte del círculo de mujeres intelectuales en el que se discutía de cuestiones políticas, literarias, musicales, etc. Gracias a sus lecturas, empieza a imbuirse de ideas liberales que constituyen el germen de los postulados del movimiento comunero. Fijémonos en el debate que sostiene con su hermano Diego a propósito de *La república* de Platón:

> —Es pura utopía —afirmaba su hermano—. La idea de un gobierno del pueblo para el pueblo sería posible si todos los ciudadanos fueran iguales en cuanto a riquezas y cultura.
>
> —Nunca lo serán si quienes más poseen no hacen nada para cambiar las cosas —respondía ella, animada por el gusto de la discusión.
>
> —¿Y por qué habrían de hacerlo?
>
> —Para lograr una sociedad más justa. Todo el mundo debería tener acceso a la cultura.
>
> —La cultura cuesta una fortuna. ¿Quién pagaría su costo? ¿Tú?
>
> —¿Te parece justo que algunos tengamos tanto y otros no tengan nada?
>
> —No soy yo quien ha hecho las reglas del juego. El mundo es como es y alguna razón habrá para que así sea. (p. 47)

Por tanto, según Lezea, una formación liberal unida al profundo amor que siente hacia su marido es lo que lleva a María a volcarse en la lucha comunera. Así, establece contactos con partidarios comuneros, reflexiona apoyándose en los filósofos griegos y pensadores europeos como Picco de la Mirandola, Campanella o Pomponazzi y toma parte activa en las reuniones celebradas en su casa. Incluso, decide llevar a la práctica la igualdad de todos los hombres redactando un documento en el que concede la libertad a su esclava Zaida pagándole en adelante un salario.

Sin embargo, la situación se complica: Tordesillas cae en manos de las huestes reales debido a una traición de uno de los jefes comuneros con lo que Padilla decide plantarles cara yendo a Valladolid al frente de las tropas. El diálogo de despedida entre el matrimonio es revelador de cómo María no duda en anteponer los intereses del pueblo a su vida familiar:

> —Tú serías mucho mejor capitán que yo —Juan la miraba con una sonrisa no exenta de admiración—. Sabes encontrar las palabras justas para cada momento; todos te seguirían sin discutir.
>
> —Hablo por tu boca, amor mío. Gracias a ti he aprendido a mirar a mi alrededor; son tus ideas las que fluyen de mi cabeza. Me duele la separación, lo sabes, pero también sabes que aún me dolería mucho más la pérdida de lo conseguido con tanto sacrificio y esfuerzo. (p. 163)

Pero la campaña en tierras vallisoletanas resulta ser un desastre y Padilla junto a otros líderes son ajusticiados. María se mantiene serena, sabe perfectamente que debe continuar la misión a la que su marido ha sacrificado su vida, por eso se niega a abandonar Toledo: «Nadie muere hasta que es olvidado y Juan de Padilla no lo será por mucho que algunos se empeñen. Mientras yo exista, su recuerdo estará vivo y cuando yo ya no esté, otros se encargarán de mantenerlo» (p. 190). A partir de este momento, la figura de María Pacheco cobra un mayor protagonismo en la novela.

La conocida también como «Leona de Castilla» se instala en el alcázar y desde allí dirige la defensa de la ciudad: reorganiza el ejército, nombra capitanes, etc. Puesto

que cada vez pierde apoyos más importantes, María decide firmar un acuerdo con las tropas reales. Se compromete a abandonar el alcázar y a permitir que las tropas se instalen en Toledo a cambio de que la ciudad no sufra represalias, a que se respeten las vidas de los líderes comuneros, a que el cuerpo de su marido sea devuelto a Toledo, así como a que la familia Pacheco recupere sus propiedades. Sin embargo, se niega a que los toledanos entreguen las armas hasta que el acuerdo fuese ratificado por don Carlos.

Pero las provocaciones de las tropas reales surgen su efecto y el enfrentamiento no se hace esperar. María sólo acepta la huida cuando ve que la situación es irreversible. Junto a sus criados, llegan a Braga vestidos de campesinos y el arzobispo don Diego de Sousa los refugia en su palacio negándose a las peticiones de entrega. Por medio de él, conoce María su inclusión en la lista de traidores a la corona española.

Muchos exiliados en Portugal acuden a verla convirtiéndola en un objeto de veneración. Su delicada salud se agrava con la noticia de la muerte de su hijo a consecuencia de la peste. María es incapaz ahora de contener su dolor y llanto.

La coherencia de esta mujer con las ideas que han dado sentido a su vida se mantiene hasta el final. Así lo expresa a su hermano Diego, quien ha tratado de interceder por ella ante el rey:

> —¡Querido hermano pequeño! —María cogió la mano de Diego y se la apretó con cariño—. Un hombre herido en su orgullo difícilmente perdona, deberías saberlo, y menos un rey. El movimiento comunero fue algo más que la acción de unos cuantos hidalgos descontentos.
>
> —Ha perdonado a otros…
>
> —A ninguno de los que se mantuvieron fieles hasta el final; sólo a algunos arrepentidos y no a todos, aunque acabará haciéndolo, pero no a mí porque yo no me arrepiento y jamás suplicaré. Él no me perdonará, pero yo tampoco le perdonaré a él. (p. 298)

Tras su muerte, fue enterrada en la capilla de San Jerónimo de la Seo de Oporto y el rey Carlos nunca permitió que sus restos fuesen trasladados junto a los de su marido.

Este recorrido por *La Comunera* nos ha permitido revisar la situación de la novela histórica, tan de actualidad entre lectores y crítica especializada. Gracias a la operatividad de los distintos componentes paratextuales, hemos puesto de manifiesto un modo particular de hacer novela histórica, aquel que se centra en reivindicar esos personajes «olvidados» a los que se devuelve la importancia que realmente tuvieron ya que, como es sabido, la Historia la escriben los vencedores.

Bibliografía

AGENCIA EFE, «Toti Martínez de Lezea publica un libro ambientado en Castilla siglo XVI» [en línea], disponible en la URL <www.noticias.ya.com/cultura/2003/10/30/5635487.html>, 2003.

CEREZEDA, Rafael, «Toti Martínez rescata la historia de una comunera» [en línea], disponible en Internet en la siguiente URL: <www.el-mundo.es/elmundolibro/2003/10/24/historia/1066990557.html>, 2003.

GENETTE, Gérard, *Seuils*, París, Editions du Seuil, 1987.

IZQUIERDO, Carmen T., «Toti Martínez de Lezea: "Estamos locos por la novela histórica"» [en línea], disponible en la siguiente URL: <www.aviladigital.com/final.asp?id_seccion=15&id_noticia=27285>, 2004.

MARTÍNEZ DE LEZEA, Toti, *La Comunera*, Madrid, Maeva, 2003.

PIÑA, Begoña, «Toti Martínez de Lezea. Historia de España», en *Qué leer*, 81, 2003, pp. 44-45.

SANZ VILLANUEVA, Santos, «Contribución al estudio del género histórico en la novela actual», en *Príncipe de Viana*, Anejo 18, 2000, pp. 355-380.

CONSTRUYENDO LA LEYENDA: LA POLÉMICA DEL *CANTO PERSONAL. CARTA PERDIDA A PABLO NERUDA* (1953), DE LEOPOLDO PANERO

JOAQUÍN JUAN PENALVA
UNIVERSIDAD DE ALICANTE

El 16 de marzo de 2004 moría, a los 51 años, en su casa de Astorga, José Moisés Panero, más conocido como «Michi», hijo pequeño del poeta Leopoldo Panero y de Felicidad Blanc. Hasta la fecha, éste ha sido el último hito que ha jalonado la historia de una familia de poetas rodeada por la leyenda y el malditismo. Y es que si ha habido una familia de escritores del siglo XX español que haya tenido una alta rentabilidad literaria, hasta el extremo de convertirse casi en un subgénero narrativo, ésa ha sido la familia Panero, que ha aportado hasta un total de cuatro poetas a las promociones líricas del 36 y del 68. Me refiero a Juan (1908-1937) y Leopoldo Panero Torbado (1909-1962) y a los dos hijos mayores del segundo, Juan Luis (1942) y Leopoldo María Panero Blanc (1948). Estos últimos, junto a «Michi» y a su madre, se han convertido, gracias a un par de docudramas —*El desencanto* y *Después de tantos años*—, en el (anti)modelo por excelencia de familia de poetas mal avenidos y enfrentados a la figura castradora y represora del padre. Los hijos, que se saben protagonistas de un fin de raza, representan tan sólo los últimos coletazos de una leyenda que tuvo su piedra fundacional en la trágica muerte de Juan Panero durante la Guerra Civil, pero alcanzó su punto de no retorno en la polémica político-literaria que enfrentó a Leopoldo Panero con Pablo Neruda, a raíz de la publicación, en 1953, del *Canto personal* del primero, cuyo subtítulo es bastante ilustrativo: *Carta perdida a Pablo Neruda*.

El *Canto personal* le valió a su autor cierto reconocimiento oficial. La obra recibió el Premio Nacional de Literatura y, debido a su contenido claramente ideológico, acabó por convertir a Leopoldo Panero en una suerte de «poeta oficial del franquismo», lo que nunca dejó de extrañar a José María Valverde, quien recuerda que, en los años cuarenta, en el ámbito de la revista *Escorial*, Leopoldo Panero era considerado el «rojo» por excelencia.[1] Ese dudoso e inmerecido honor —el de «poeta oficial»— ha

[1] «First of all I am going to speak of Panero, but rapidly, briefly, and with reticence. There is a tragedy in Panero's life that I cannot speak of here at length. It has been a painful paradox to think that the man who around 1945 or 1946 was considered, in my sphere, the «Red» *par excellence*, was to pass through a phase during which he was almost the official poet. Naturally, Panero was never interested in politics, or anything like that; and what is typical of the position of these poets is that their eventual approximation to the regime won them absolutely no mate-

acabado por ensombrecer toda la producción paneriana, pues, a partir de 1953, el poeta astorgano dejó de ser el autor de *Escrito a cada instante*, una de las cumbres poéticas de la poesía española del siglo XX, para convertirse en el responsable del antinerudiano *Canto personal*. Este hecho prácticamente acabó con la carrera literaria de Panero, ya que, como afirma Javier Huerta Calvo, «lo que quiso ser una sincera y valiente epístola se transformó pronto en un baldón casi ignominioso en la trayectoria del poeta, y no sólo para los adversarios del régimen franquista sino también, y esto es lo más paradójico, para aquellos a los que el poeta había tratado de defender y que, a la altura del año 1953, comenzaban a soltar amarras de aquel».[2]

Medio siglo después de su publicación, la crítica puede acercarse ya a esa obra de un modo totalmente desprejuiciado, para descubrir que hay en ella un fracaso de proporciones barrocas, un auténtico desmoronamiento estético y vital. *Carta perdida a Pablo Neruda* fue un proyecto muy ambicioso en el que Panero dejó lo mejor y lo peor de sí mismo, al igual que ocurría en la obra de la que ésta era réplica, el *Canto general* del chileno, publicado en 1950. Tradicionalmente se ha aceptado que la obra del poeta astorgano era una contestación a la de Neruda, pero convendría descender a algunos detalles para entender qué es lo que impulsó a Panero a enfrentarse literariamente —a modo de *tensó*— contra un autor que había sido su maestro, camarada y amigo en los años de la Segunda República. No se ha de olvidar, en este sentido, que Panero colaboró en el primer número de *Caballo verde para la poesía*, la revista madrileña dirigida por Pablo Neruda, y que en sus páginas se publicó «Por el centro del día», un poema donde amor y paisaje se encuentran íntimamente entrelazados.

---

rial benefit nor personal prosperity. Panero (I will deal simply with the story that I cannot develop now), perhaps on a trip to Latin American countries, on a journey of frustration and failure, reached a state of crisis that prompted him to write un unhappy book, addressed to Neruda, that caused him difficulty with the young, who at that time were beginning to disagree emphatically with the Spanish regime. Perhaps this led to an internal nervousness that may have contributed to his death: in Panero's death, a premature death, there is a psychological and intimate element that we cannot ignore. So for Panero, I repeat, politics was nothing more than an external hazard; what was profound in him was his tragedy as a poet. He had let a lot of time go by; for too many years he had not faced that social aspect of poetry that is publication, the launching of a book that automatically becomes a strange being, and suddenly, very tardily, he published a book (and what is more, at a time when other books of his poetical group appeared and had greater success). This, perhaps, left him slightly disconcerted regarding his own work as a poet. His major work, *La estancia vacía*, which was to be a great poem of intimate nature, a tale of life in the romantic Wordsworthian sense, was interrupted, not for lack of time (he wrote thousands of lines) but because he had lost the right moment for this experience when a poet faces himself in time, objectivized in a printed and bound form» (VALVERDE, José María, «The Generation of 1936, Almost from Within», en FERRÁN, Jaime y TESTA, Daniel P. (eds.), *Spanish Writers of 1936*, London, Tamesis Books, 1973, pp. 45-48; la cita en la página 47).

[2] HUERTA CALVO, Javier, *De poética y política. Nueva lectura del* Canto personal *de Leopoldo Panero*, León, Diputación Provincial de León, 1996.

Atendamos en primer lugar al lado chileno de la polémica. En el *Canto general*, en el poema titulado «A Miguel Hernández, asesinado en los presidios de España», Neruda lanzó una acusación nada velada contra aquellos intelectuales que, tras la Guerra Civil, habían decidido permanecer en España, a quienes consideraba «cómplices del verdugo»:

> No estoy solo desde que has muerto. Estoy con los que te buscan.
> Estoy con los que un día llegarán a vengarte.
> Tú reconocerás mis pasos entre aquellos
> que se despeñarán sobre el pecho de España
> aplastando a Caín para que nos devuelva
> los rostros enterrados.
> Que sepan los que te mataron que pagarán con sangre.
> Que sepan los que te dieron tormento que me verán un día.
> Que sepan los malditos que hoy incluyen tu nombre
> en sus libros, los Dámasos, los Gerardos, los hijos
> de perra, silenciosos cómplices del verdugo,
> que no será borrado tu martirio, y tu muerte
> caerá sobre toda su luna de cobardes[3]

En el punto de mira de estas acusaciones se encuentran, evidentemente, Dámaso Alonso y Gerardo Diego, pero también otros escritores innominados que, como ellos, vivieron en la España de Franco. Ahora bien, parece que, además de esta composición, hay otro detonante inmediato que provocó la respuesta de Panero. Se trata del poema «El pastor perdido», perteneciente a *Las uvas y el viento*, libro que, aunque se publicó en 1954, tuvo diversos avances, entre ellos uno de «El pastor perdido» publicado en 1952 en *Cuadernos de Cultura*, revista que, de manera clandestina, editaba el Partido Comunista español. Allí Neruda se despachaba *ad libitum* con José María de Cossío, a quien acusaba de haber cenado con los carceleros de Miguel Hernández:

> Todos sabían,
> en las cárceles,
> mientras los carceleros
> cenaban con Cossío,
> tu nombre.
> Era un fulgor mojado
> por las lágrimas
> tu voz de miel salvaje. (*Obras I*, p. 973)

[3] NERUDA, Pablo, *Obras completas I. De* Crepusculario *a* Las uvas y el viento *1923-1954*, Barcelona, Círculo de Lectores/Galaxia Gutenberg, 1999, p. 746. En adelante, *Obras I*.

En «El pastor perdido» Neruda acusa de manera injusta a la persona que, probablemente, más ayudó a Miguel Hernández durante su peregrinaje carcelario. De hecho, el propio Cossío, ayudado por los intelectuales falangistas, consiguió que al poeta oriolano se le conmutara la pena de muerte por la inmediatamente inferior. Según Eugenio de Nora,[4] fue ésta la chispa que hizo estallar el polvorín.

Neruda aún lanzaría un último ataque a la intelectualidad española a propósito de la muerte de Miguel Hernández, en esta ocasión centrado en la figura del poeta astorgano, a quien le devolvía, de algún modo, el testigo de la polémica. Así, en el poema «Escrito en el año 2000», incluido en el libro *Canción de gesta*, publicado por primera vez en 1960, la Guerra Civil adquiere tonos apocalípticos y el poeta chileno se refiere a las muertes de Machado, Lorca y Hernández:

> Después llegó la guerra y sus dolores
> y me tocan los ojos y me buscan
> en la noche los muertos españoles,
> los busco y no me ven y sin embargo
> veo sus apagados resplandores:
> Don Antonio morir sin esperanza,
> Miguel Hernández muerto en sus prisiones
> y el pobre Federico asesinado
> por los medioevales malhechores,
> por la caterva infiel de los Paneros:
> los asesinos de los ruiseñores.[5]

Hasta aquí llega la intervención de Neruda en esta polémica, si exceptuamos la velada alusión que se desprende del poema «Las cartas perdidas», incluido en *Memorial de Isla Negra*.

Frente a él se encontraba un oponente, Leopoldo Panero, que no salió en absoluto indemne de este enfrentamiento. El *Canto personal* vio la luz en la colección «La encina y el mar» del Instituto de Cultura Hispánica. La parte central —y más extensa—

---

[4] «El poema de Panero surgió, explícitamente (según declaraciones repetidas del autor, y aunque en el texto mismo de los versos no quede del todo claro), no suscitado por la obra aludida de Neruda, sino como consecuencia de unos pocos versos concretos de la misma: aquellos en que Neruda, en efecto, se rebaja a llamar (no sólo con evidente injusticia, sino con verdadera torpeza «política»), «hijos de perra» a algunos amigos del poeta («los Dámasos y los Gerardos», en sí mismos y, parece, como símbolos de la intelectualidad «cobarde», de los «cómplices del verdugo»); y de otros, fuera ya del *Canto general*, en que se presenta a otro escritor —Cossío—, amigo, y amigo fiel de Miguel Hernández, por cuya vida intercedió con éxito, «cenando» con los carceleros» (NORA, Eugenio de, «Leopoldo Panero y su *Canto personal*», en *Ínsula*, XVII, 193, diciembre de 1962, pp. 6 y 10 (la cita en la página 6).

[5] NERUDA, P., *Obras completas II. De* Odas elementales *a* Memorial de Isla Negra *1954-1964*, Barcelona, Círculo de Lectores/Galaxia Gutenberg, 1999, p. 969.

del libro la componía la epístola en tercetos encadenados que Panero le enviaba al poeta chileno. Ahora bien, lo que rodea a esa carta no es, ni mucho menos, gratuito. En primer lugar, encontramos una fotografía de Astorga seguida por una «Introducción» a cargo de Dionisio Ridruejo, otro de los poetas de la órbita de *Escorial*, caracterizados por lo que Luis Felipe Vivanco acuñó como «realismo intimista trascendente», esto es, una poética radicada en lo íntimo, cotidiano y familiar. El texto de Ridruejo actúa a modo de «Manifiesto estético», por eso no es de extrañar que en una nota preliminar asocie los nombres de Luis Rosales y Luis Felipe Vivanco al suyo propio y al de Leopoldo Panero. Ridruejo afirma que «ha escrito Leopoldo Panero este poema furiosamente cristiano y transidamente español»[6] a partir de su «intimidad personal sincera» (*Canto*, p. 11). Hacia el final, el poeta soriano se convierte en portavoz de la opinión de Panero y considera injustificable la acusación lanzada por Neruda contra Cossío:

> Pero ya es demasiada farsa seguir hablando de esto después de Katin y de Nüremberg y de Hiroshima y de los bombardeos en masa y de los campos de concentración de todo el mundo. Y es demasiado que Neruda acuse a José María de Cossío de haber cenado con los carceleros de Hernández, cuando sabe que, él, fue hasta el último instante la providencia de Hernández; o que escarbe en el «Fuenteovejuna» en que dolorosamente —y aquí nadie disimula la mancha ni esconde la pena— murió Federico, cuando él adula en verso castellano y por un mediano jornal a los mayores y más fríos matarifes del mundo. Dios le perdone. (*Canto*, p. 14)

Aunque Ridruejo sostiene que «no somos hombres de ideologías, sino de creencias y de realidades» (*Canto*, pp. 14-15), lo cierto es que su prólogo es una justificación de la labor de Panero. A continuación hay otro texto en prosa, titulado «Ofrecimiento», que es, en realidad, el informe preparado por Panero sobre el viaje que, junto a Luis Rosales, Antonio de Zubiaurre y Agustín de Foxá, realizó por tierras americanas:

> Ya ves, querido Alfredo, este es mi informe, tantas veces pedido y prometido (con urgencia de siempre y siempre para mañana), sobre el desandado viaje de hace tres años largos; más de mil días. Pero te aseguro que es un informe de verdad, un informe verdaderísimo, y no para salir del paso y que lo archiven sin leerlo en cualquier oficina de donde sea; y aprovecho esta oportunidad para también agradecer, humilde y diplomáticamente, a quien corresponda, que no se nos otorgara condecoración alguna a nuestro regreso (aunque sobradamente la merecíamos), porque ya veníamos condecorados por nuestra propia lealtad, y ninguna cosa hay que valga tanto en este mundo. (*Canto*, p. 21)

---

[6] PANERO TORBADO, Leopoldo, *Canto personal. Carta perdida a Pablo Neruda*, Madrid, Cultura Hispánica, 1953, p. 10. En adelante citaremos como *Canto*.

Esta «embajada poética», que duró varios meses, comenzó en noviembre de 1949 y concluyó en marzo de 1950; no tuvo siempre buena acogida en los países que fue visitando y hubo algún que otro «patatazo». El grupo, sin Foxá, que se uniría más tarde, desembarcó en Nueva York, y pasó luego a Cuba, Puerto Rico, la República Dominicana, Venezuela, Colombia, Panamá, Costa Rica, Honduras, Nicaragua, otra vez Cuba, México, y, al final, Nueva York de nuevo, para regresar después a España. Al final de este «Ofrecimiento» el autor incluye una peculiar dedicatoria en la que le ofrece el *Canto personal* a María Fouz, esposa de Luis Rosales, a Felicidad Blanc y a Juan Luis Panero:

> Y para acabar: dedico este poema, desde La Habana a La Coruña, vía Nueva York, a María Fouz de Castro y a Felicidad Blanc y Bergnes de las Casas; aunque me da pena no haber conocido antes (pero al fin y al cabo es lo mismo) a Gloria de Ros y Ribas, para haberla ofrecido, a tercia parte, mi libro, que va en tercetos. Sin olvidar a Juan Panero Blanc (el cuarto Juan Panero de mi estirpe) que me esperaba todo pálido y espigado de emoción, embutido en un abrigo rojo-ladrillo (que había sido mío), en el muelle y en la madrugada de La Coruña, el 9 de marzo de 1950. (*Canto*, p. 22)

Todavía hay una tercera sección preliminar que precede a la extensa carta en tercetos. Se titula «Textos humanos» y en ella se reproducen citas de Federico García Lorca, César Vallejo, San Pablo, Luis Cernuda, José Martí, José Antonio Primo de Rivera y la *Epístola moral a Fabio*, de la que se extrae el siguiente endecasílabo: «Iguala con la vida el pensamiento». Si hay un modelo en el que Panero se base para componer su *Carta perdida a Pablo Neruda* es la famosa epístola del capitán Andrés Fernández de Andrada. El *Canto personal* adopta la forma de una extensa misiva escrita en tercetos encadenados, hasta un total de 483, rematados por un serventesio final que recoge la última rima, lo que da como resultado un poema de 1456 versos que, como era de esperar, no puede mantenerse uniforme a lo largo de todas sus tiradas.

Una cita del propio Panero, «Sólo la poesía / hace posible la realidad», precede a toda la composición, que va a ir basculando entre diversos temas, desde el *Canto general* hasta la propia concepción de la poesía, pasando por la historia de España y de América. Lo cierto es que, al ser un poema tan largo y supeditado a los rigores de la forma métrica elegida, habrá caídas importantes, pero también algunos momentos en los que Panero es capaz de elevarse sobre las limitaciones que él mismo se había impuesto. José Luis Cano lo define como «una autobiografía espiritual del poeta, que pelea y se desnuda con sincera furia, y también con amor».[7] Con todo, la impresión

[7] CANO, José Luis, «Nota sobre el tema de España en la poesía de Leopoldo Panero», en *Ínsula*, 193, diciembre de 1962, p. 7.

que deja el *Canto personal* en el lector es la de cierta monotonía, pues resulta muy difícil mantener la atención a lo largo de tantos versos, y eso a pesar de los intentos del poeta astorgano por modular el tono, quebrando en diferentes ocasiones las expectativas. Son constantes las referencias bíblicas y las alusiones a Colón, Cortés y Pizarro, así como la presencia de José Martí y José Antonio Primo de Rivera, que son equiparados en el texto. En cuanto a los poetas, se refiere Panero al propio Neruda en numerosas ocasiones, estableciendo un juego de nombres entre él y San Pablo; también aparecen Miguel Hernández, Federico García Lorca, César Vallejo, Unamuno y Rubén Darío. En los primeros tercetos, por ejemplo, encontramos una poética en la que Panero defiende una postura radicalmente opuesta a la del *Canto general*:

> Pablo: la poesía que ha vivido
> el tullido, se apoya en la alegría
> de los pies que ha soñado y ha creído. (*Canto*, p. 37)
> […]
> Pablo: con tus palabras te derrotas
> enteramente solo; y con tu acento
> de tempestad no empujas las gaviotas. (*Canto*, p. 40)

Más adelante reserva algunos tercetos para elogiar *Alturas de Macchu Picchu*, ciclo de poemas incorporados al *Canto general*:

> No he estado en Macchu Picchu, aunque te hable:
> es tu mejor poema y lo contemplo
> hermosamente virgen y durable.
>
> Se oye allí resonar el gran ejemplo
> que a todos los imperios amenaza
> menos al que es espíritu hecho templo. (*Canto*, p. 44)

No olvida Panero tampoco la dura acusación lanzada contra Cossío: «Cuervo (pero a sabiendas) picoteas / los huesos insepultos todavía; / y a quien salvó a Miguel, le abofeteas» (*Canto*, p. 67); y recuerda en otro momento la aventura en la que participaron en tiempos de la Segunda República: «Tu estético *Caballo de Esmeralda* / *para la Poesía*, ¡qué distante!; / hoy eres un puñal contra la espalda» (*Canto*, p. 95). El *Canto personal* tiene mucho de planto por la amistad perdida, pues Neruda había sido guía y maestro de Panero, quien se sentía defraudado por las injustas acusaciones del poeta chileno y, sobre todo, por su servidumbre a la ideología comunista de la que él mismo había sido militante y de la que ahora, como buen converso, abominaba. Sin embargo, a pesar de los ataques, los reproches y los rencores, el *Canto personal* deja traslucir un aprecio sincero por el poeta chileno:

Nací en Astorga, como pesa el tormo:
como una catedral desde un cimiento;
y con mi calle en sombra me conformo.

Te mando mi postal de sufrimiento,
con árboles y yedra de mi casa,
donde no vive nadie más que el viento. (*Canto*, p. 106)

En el momento en que concluye la larga epístola en tercetos no acaba, ni mucho menos, el libro, ya que hay dos secciones finales que rematan el *Canto personal*. En primer lugar, encontramos un «Envío»[8] que Panero dedica a sus padres, muertos hacía relativamente poco tiempo. Este «Envío» explica que, al principio del volumen, se haya incluido una foto de la casa familiar en Astorga. En segundo lugar, aparece un «Suplemento poético»[9] donde se reproducen dos poemas anteriores de Leopoldo Panero que se habían incluido en *Escrito a cada instante* (1949). Se trata de «César Vallejo» y «España hasta los huesos». El primero de ellos, que está dedicado a José María Valverde, es un retrato del poeta peruano donde se evocan tanto sus rasgos físicos como morales, subrayando específicamente el sentimiento de soledad que siempre acompañaba a Vallejo, aun cuando estaba rodeado de buenos amigos:

Indio bravo en rescoldo y golondrinas culminantes de tristeza,
había venido, había venido caminando,
había venido de ciudades hundidas y era su corazón como un friso de polvo,
y eran blancas sus manos todavía,
como llenas de muerte y espuma de mar;
y sus dientes ilesos como la nieve,
y sus ojos en sombra, quemados y lejos,
y el triste brillo diminuto de su mirada infantil.

Y estaba siempre solo, aunque nosotros le quisiéramos,
ígneo, cetrino, doloroso como un aroma,
y estaba todavía como una madre en el rincón donde envejecen las lágrimas,

[8] «A mi madre, / que ha guiado mi mano; / y a mi padre, / tan infantil y frágil hasta la orilla última / y que tan de corazón amaba, / niñeante, / la postal de su casa y de su calle de Astorga, / que ilustra solitariamente este poema; / y donde ambos / (cual fuerte espliego) / permanecen, / por los siglos de los siglos / Amén» (*Canto*, p. 129).

[9] «Suplemento poético / para uso de eruditos escrupulosos / y de policías profesionales de la belleza, / donde se reproducen dos poemas humanos, / en memoria desnuda / del español perpetuo Federico García Lorca / y del hondo poeta peruano César Vallejo. // Corazonmente fechados / (con palabra inventada por Vallejo) / en 1943 y 1944 / se publicaron en el libro / *Escrito a cada instante* / por el autor de este *Canto personal*. // Empezado en Astorga, / provincia de León, / el Martes Santo 31 de marzo, / se terminó el presente poema / en Madrid, / por la Gracia de Dios, / el 29 de mayo de 1953. // *Laus Deo*» (*Canto*, pp. 133-134).

escuchando el ebrio galope de su raza y el balar de las ovejas recién paridas,
y el sonido de cuanto durmiendo vive
en el sitio de la libertad y del misterio. (*Canto*, p. 138)

Toda la composición es un retrato del poeta peruano trazado por quien le debía amistad y maestría. Sólo al final parece progresar la acción del poema, cuando se rememora la noticia de la muerte de Vallejo en París, que a Panero le llegó de manera indirecta e impersonal pero cierta:

Después hizo un viaje hacia otra isla,
andando sobre el agua, empujado por la brisa su espíritu,
y un día me dijeron que había muerto,
que estaba lejos, muerto,
sin saber dónde, muerto,
sin llegar nunca, muerto,
en su humildad para siempre rendida, en su montón de noble cansancio
(*Canto*, p. 139).

El último poema del libro, «España hasta los huesos», dedicado a Dámaso Alonso, es un homenaje a Federico García Lorca, cuyo nombre se invoca en las estrofas primera y final, que son idénticas:

Tu dulce maestría sin origen
enseñas, Federico García Lorca;
la luz, la fresca luz de tus palabras,
tan heridas de sombra… (*Canto*, p. 153)

En general, la obra de Panero ha despertado siempre los recelos de la crítica, que se ha mantenido, salvo excepciones, alejada de ella, sobre todo por motivos extraliterarios. Ahora bien, quienes se han acercado a las páginas del *Canto personal* han encontrado una obra sincera y compleja. Ése es el caso del profesor Guillermo Carnero:

> Se puede omitir la obra de un escritor por falta de calidad, pero no por sus ideas, aunque éstas nos resulten ajenas. Y, desde luego, bajo ninguna consideración puede pasarse por alto el *Canto personal*, de Leopoldo Panero. No sólo porque su autor sea mucho mejor poeta que la inmensa mayoría de los llamados sociales, sino porque *Canto personal* es un documento literario y humano de gran envergadura, el testamento de una persona que hace balance de las contradicciones y servidumbres de una vida propia mal aceptada, a remolque de todo lo cual aparecen toques de politización franquista y falangista que no deben enturbiar nuestra mirada. Lleno de nostalgia de una época pasada y mejor, al menos en lo tocante a la vida literaria y a los afectos

> surgidos en ella, el *Canto personal* es además una sostenida y extensa reflexión intimista sobre la poesía y el hecho de escribirla.[10]

Esta obra era, desde su propia concepción —se escribió entre abril y mayo de 1953—, un auténtico suicidio poético, una batalla perdida de antemano que no iba a reportarle a su autor ningún honor —convertirse en «poeta oficial del franquismo» no lo es— y sí muchos quebraderos de cabeza. Si hacemos caso del testimonio de Felicidad Blanc y de otras personas allegadas al poeta, Panero, a causa del polémico recibimiento del *Canto personal*, se sumió en una profunda depresión de la que sólo saldría el día de su muerte, el 27 de agosto de 1962. Tenía 52 años y entre sus papeles póstumos se encontró un epitafio que rezaba así:

> Ha muerto
> acribillado por los besos de sus hijos,
> absuelto por los ojos más dulcemente azules
> y con el corazón más tranquilo que otros días,
> el poeta Leopoldo Panero,
> que nació en la ciudad de Astorga
> y maduró su vida bajo el silencio de una encina.
> Que amó mucho,
> bebió mucho y ahora,
> vendados sus ojos,
> espera la resurrección de la carne
> aquí, bajo esta piedra.[11]

Bibliografía

ALLER, César, *La poesía personal de Leopoldo Panero*, Pamplona, EUNSA, 1976.

BLANC, Felicidad, *Espejo de sombras*, Barcelona, Argos Vergara, 1977.

CANO, José Luis, «Nota sobre el tema de España en la poesía de Leopoldo Panero», en *Ínsula*, 193, diciembre de 1962, p. 7.

CARNERO, Guillermo, «La poética de la poesía social en la postguerra española», en *Las armas abisinias. Ensayos sobre literatura y arte del siglo XX*, Barcelona, Anthropos, 1989, pp. 299-336.

---

[10] CARNERO, Guillermo, «La poética de la poesía social en la postguerra española», en *Las armas abisinias. Ensayos sobre literatura y arte del siglo XX*, Barcelona, Anthropos, 1989, pp. 299-336. La cita corresponde a las páginas 313-314.

[11] PANERO TORBADO, Leopoldo, *Obras Completas. Volumen I. Poesías (1928-1962)*, edición de Juan Luis Panero, Madrid, Editora Nacional, 1973, p. 590.

CONNOLLY, Eileen, *Leopoldo Panero: la poesía de la esperanza*, Madrid, Gredos, 1969.

GULLÓN, Ricardo, *La juventud de Leopoldo Panero*, León, Diputación Provincial de León, 1985.

HUERTA CALVO, Javier, *De poética y política. Nueva lectura del* Canto personal *de Leopoldo Panero*, León, Diputación Provincial de León, 1996.

JUAN PENALVA, Joaquín, «*Espejo de sombras*: Felicidad Blanc y la leyenda de los Panero», en *Montearabí*, Yecla, 33, 2001, pp. 77-100.

——, «Tres variaciones sobre el tema de la casa: Leopoldo Panero, Luis Rosales y Dulce María Loynaz», en *América sin nombre*, 3, junio de 2002, pp. 48-55.

LÓPEZ CASTRO, Armando, *Las aguas de la memoria. Una aproximación a la poesía de Leopoldo Panero*, León, Diputación Provincial de León, 1994.

——, *Órbita de Leopoldo Panero*, León, Universidad de León, 1998.

MARCOS SÁNCHEZ, María Mercedes, *El lenguaje poético de Leopoldo Panero*, Salamanca, Universidad de Salamanca, 1987.

NERUDA, Pablo, *Obras completas I. De* Crepusculario *a* Las uvas y el viento *1923-1954*, Barcelona, Círculo de Lectores/Galaxia Gutenberg, 1999.

——, *Obras completas II. De* Odas elementales *a* Memorial de Isla Negra *1954-1964*, Barcelona, Círculo de Lectores/Galaxia Gutenberg, 1999.

NORA, Eugenio de, «Leopoldo Panero y su *Canto personal*», en *Ínsula*, XVII, 193, diciembre de 1962, pp. 6 y 10.

PANERO TORBADO, Leopoldo, *Canto personal. Carta perdida a Pablo Neruda*, Madrid, Cultura Hispánica, 1953.

——, *Obras Completas. Volumen I. Poesías (1928-1962)*, edición de Juan Luis Panero, Madrid, Editora Nacional, 1973.

——, *Obras Completas. Volumen II. Prosa*, edición de Juan Luis Panero, Madrid, Editora Nacional, 1973.

PARRA HIGUERA, Alberto, *Investigaciones sobre la obra poética de Leopoldo Panero*, Berna, Herbert Lang, 1971.

VALVERDE, José María, «The Generation of 1936, Almost from Within», en Jaime FERRÁN, Jaime y TESTA, Daniel P. (eds.), *Spanish Writers of 1936*, London, Tamesis Books, 1973, pp. 45-48.

VIVANCO, Luis Felipe, «Leopoldo Panero, en su rezo personal cotidiano», en *Introducción a la poesía española contemporánea 2*, Madrid, Guadarrama, 1971, 2ª edición, pp. 255-310.

ENSAYO SOBRE LA CEGUERA: HUELLAS DE LA ESCRITURA POSMODERNA

JOSÉ Mª MARTÍNEZ SIMÓN
UNIVERSITAT DE VALÈNCIA

No se oculta a nadie la relevancia que ha adquirido la literatura portuguesa en los últimos años con la inestimable contribución de José Saramago, relevancia que ha corrido pareja con la difusión de su obra y personalidad en el ámbito internacional. Principalmente atraído hacia la prosa, toda su actividad literaria ha tocado los más diversos géneros, desde el periodismo hasta la novela, sin olvidar el ensayo. Es este último, por el carácter digresivo de su estilo, el que mejor caracteriza toda su escritura.

Sin embargo, lo que a priori se traduciría en una fuerte presencia del autor en el texto, se nos aparece como todo lo contrario. Si el ensayismo tradicional buscaba la reflexión sobre el propio sujeto a través del lenguaje, en la obra de Saramago, es el sujeto el que sufre un retroceso y el lenguaje el que hace estallar la unidad del texto. En este sentido, las siguientes páginas tratan de ilustrar este hecho remitiéndolo al marco de referencia de la escritura posmoderna.

Es lugar común dentro del paradigma posmoderno el considerar el texto como una no identidad consigo misma.[1] De ahí, la pluralidad de voces y códigos que convoca en el entramado intertextual. De ahí, también, la idea de que el lenguaje no es un medio transparente para traducir la realidad. Me gustaría, a este respecto, señalar dos hechos muy representativos que se siguen directamente del pensamiento posmoderno y postestructural y que, de alguna manera, ilustran muy gráficamente la escritura que practica Saramago. El primero se refiere al estatuto del narrador en el sentido de fuente última y trascendental de significado y clausura del texto. El segundo, por su parte, alude al hecho de que el carácter intrínsecamente retórico del lenguaje impide una lectura clausuradora.

El primero de los problemas tiene que ver con el estatuto del narrador en la novelística de José Saramago. Hasta los años sesenta, el estructuralismo había optado por un enfoque inmanentista de base lingüística[2] y, en consecuencia, situaba su estudio en

[1] «Para Derrida, como para Miller o de Man, el texto, en calidad de injerto, no puede ser aprehendido como tal globalidad, ya que la escritura circula en un movimiento incesante de remisión que convierte a la totalidad en parte de una totalidad mayor que nunca está presente» (ASENSI, Manuel, «Crítica Límite, el Límite de la Crítica», en *Teoría literaria y deconstrucción*, Madrid, Arco Libros, 1990).

[2] DE MAN, Paul, *La resistencia a la teoría*, Madrid, Visor, 1990.

el plano de la lengua por oposición a los hechos de habla: estudiar la gramática, no las realizaciones particulares

Según se demuestra, la ciencia literaria se identifica con un rastreo de la presencia del narrador a través de las huellas que deja en el enunciado.[3] Por supuesto, esta presencia puede ser restituida partiendo de las marcas lingüísticas del enunciado para abstraer la caracterización del narrador; a saber: ¿quién narra?, ¿desde dónde?, ¿con qué grado de conocimiento?, ¿en qué tiempo? Se trata, en suma, de interpretar los elementos dícticos, de naturaleza pronominal y, por así decirlo, rellenarlos de significado. Al preguntarnos por el narrador realizamos la misma operación que cuando interpretamos un texto; esto es, vinculamos un significante a un significado, o lo que es lo mismo, establecemos una presencia y también un origen del discurso. La dificultad la encontramos cuando tal origen —narrador— es esquivo a una normalización de tipo estructural; cuando el vínculo entre significante y significado —aquí, enunciado y enunciación respectivamente—[4] no se formula en términos de unidad sino que remite a una pluralidad de voces y a una escritura que se desliza hacia los márgenes de otro texto.

En *Ensayo sobre la ceguera*,[5] la forma del narrador —por decirlo con palabras de Genette— presenta una inestabilidad tal que la hace irreductible a las categorías de Modo y Voz analizadas en *Figuras III*. El narrador saramaguiano ofrece una rica composición en estratos en lo tocante a la focalización, el nivel narrativo, la distancia y persona.

Por lo que se refiere a la focalización —esto es, la perspectiva en términos de Genette— y aunque es posible aceptar en su generalidad una instancia omnisciente que guía la lectura al modo decimonónico, la reincidencia con que se rompe la continuidad de tal conciencia omnímoda nos hace sospechar de su estatuto. En efecto, parece oscilar entre la omnisciencia de un narrador que conoce hasta el detalle más nimio y la deficiencia del que se deja sorprender por los personajes y los hechos.

> Tinha razão o médico, foi o sargento quem deu a ordem de disparar para o ar, não foi um soldado que de repente tivesse cegado quando estava com o dedo no gatilho, compreende-se que não havía outra maneira. (p. 110)

El narrador interrumpe el curso de la acción para aclarar los hechos aportando datos desconocidos tanto para los personajes como para el lector. En otro lugar, en cambio, el narrador opta por un discurso interior en el que la voz del narrador queda abolida y la instancia de los personajes aparece en primer plano.

---

[3] GENETTE, Gérard, *Figuras III*, Madrid, Lumen, 1989, pp. 272-73.
[4] GENETTE, Gérard, *op. cit*., pp. 272-73.
[5] SARAMAGO, José, *Ensaio sobre a Cegueira*, Lisboa, Caminho, 1995.

> Cala-te, e agora está esta mulher pensando, daqui onde estou, sentada no meio destes, não te posso dizer cala-te, não me denuncies, mas sem dúvida reconheces a minha voz, é impossível que a tenhas esquecido […] (p. 192)

Mayor importancia revisten los casos en los que se adopta una focalización interna; es decir, cuando el narrador asume la óptica limitada de un personaje. Nada de extraño supone para la narratividad y así lo recoge Genette bajo tal categoría.[6] Ahora bien, importa subrayar los efectos que produce cuando de forma sorpresiva el narrador irrumpe en el universo diegético como un personaje más entre otros;[7] personaje, por lo demás, sin nombre ni relación con los otros, sino más bien voz que se extraña para penetrar en el otro plano diegético.

> Os minutos iam passando, um ou outro cego tinha-se deitado, algum adormecera já. Que isto, meus senhores, é comer e dormir. Bem vistas as coisas, nem se está mal de todo. Desde quea comida não venha a faltar, se ela é que não se pode viver, é como estar num hotel. (p. 109)

A ningún personaje puede adjudicársele la voz. El narrador reflexiona sobre los hechos que él mismo relata, sólo que desde dentro de un nivel diegético inferior y de tal forma que se producen dos infracciones. En primer lugar, el tiempo de la narración se altera. De un relato ulterior, en el que el narrador desde un presente refiere hechos ocurridos en el pasado, se transita abruptamente a un relato simultáneo enunciado y enunciación se dan en una perfecta sincronía. El tiempo de la enunciación, la instancia productora del discurso, y el tiempo del enunciado coinciden en un presente a-crónico.

En segundo lugar, y en coherencia con lo anterior, las fronteras entre los niveles diegéticos se rompen. La fractura deja al descubierto una voz sin ubicación posible. Un claro ejemplo de ello lo son los fragmentos en los que el narrador se esconde detrás de un *nosotros*.

> Exaustos, muitos dos cegos tinham-se sentado no chão, outros, ainda mais debilitados, deixaram-se simplesmente cair, uns quantos haviam desmaiado, é provavel que o fresco da noite os faça voltar a si mas podemos ter por certo que na hora de levartarse o acampamento não se levantaram algum destes míseros. (p. 212)

Aquí la infracción va más lejos por cuanto implica también al narratario. ¿A quién incluye el pronombre nosotros? ¿Al narrador y el narratario, a modo de confe-

[6] GENETTE, *op. cit*., pp. 245-247

[7] Efecto que, por otro lado, ha tematizado Genette con el nombre de «Metalepsis» (*op. cit.*, pp. 289-292).

sión? ¿Al narrador y los personajes? ¿O bien a todos ellos? Las fronteras entre los planos narrativos quedan difuminadas y descubrimos la voz de un narrador que es al tiempo intradiegético y es extradiegético: personaje, narrador y espectador que nos acompaña en la lectura. La voz del narrador se postula en un entre[8] fuera de la diégesis a la vez que dentro, doblemente proyectada.

Queda patente, a la luz de los ejemplos aducidos, que ningún acercamiento de base estructural puede dar cuenta del estatuto de este narrador particular. Su estructura no es fija; antes al contrario, se desliza por los planos diegéticos, provocando el arrastre de categorías tales como narrador, narratario, focalización. Con ello, el origen del flujo narrativo también se difumina. El análisis estructural es insuficiente porque todavía sigue pensando el texto como un sistema de significado centrado.[9]

En contrapartida, la crítica postestructuralista ha articulado un discurso en el que el texto adquiere un espesor inédito: no es más unidad o centro, sino pluralidad de significados; es, en palabras de Roland Barthes, el espacio en el que los lenguajes circulan.[10] Circular, ha de interpretarse aquí como significar independientemente de un querer-decir, de un significado trascendental que ordena el texto al tiempo que se postula al margen del sistema de diferencias que posibilita. Dicho de otro modo, de una presencia —el narrador— que se inscribe en el texto, en el significante, pero que está más allá del lenguaje y cierra el significado del texto. En Ensayo sobre la ceguera, la presencia del narrador se disuelve en el tejido de los lenguajes, se contagia de la escritura, porque «el Texto practica un retroceso infinito del significado, el Texto es dilatorio; su campo es el del significante».[11] Pensar el texto como tejido de significantes implica considerar el signo como huella que nunca se produce en una presencia consigo misma, sino que reenvía indefinidamente a otros significantes.

La voz del narrador no se detiene: es ubicua, pero no en el sentido en que posea un conocimiento omnisciente, sino porque ha entrado en el tejido del texto asumiendo el juego del significante.[12] Se modula a placer y hasta se extraña confundiéndose con la instancia de los personajes en un particular uso del estilo indirecto libre.

---

[8] «El himen, confusión entre el presente y el no-presente […] produce un efecto de medio —medio como elemento que envuelve a los dos términos a la vez: manteniéndose el medio entre los dos términos—. Operación que a la vez introduce la confusión entre los contrarios y tiene lugar entre los contrarios» (DERRIDA, Jacques, «La doble sesión», en *La diseminación*, Madrid, Fundamentos, 1975).

[9] ASENSI, *op. cit*. p. 62.

[10] BARTHES, Roland, «De la obra al texto», en *El susurro del lenguaje*, Barcelona, Paidós, 1987, p. 81.

[11] BARTHES, *El susurro…*, p. 76.

[12] Barthes, como Derrida, ha comprendido que la subjetividad es una construcción lingüística y, por tanto, sujeta a la misma condición de posibilidad del lenguaje: la archi-escritura. El sujeto se vuelve texto. «El sujeto sólo se convierte en significante inscribiéndose en el sistema

> Em voz baixa, quase num susurro, o homem perguntou, Quem está aí, não gritou como as sentinelas de verdade Quem vem lá, a resposta boa deveria ser Gente de Paz, e ele remataria Passe de largo, não foi assim que as coisas se passaram, só abanou a cabeça como se respondesse a si mesmo […] (p. 156)

Mientras que en el estilo directo e indirecto hay una mímesis en primer y segundo grado respectivamente de la voz del personaje, en el indirecto libre la novedad radica en que la voz, sea de los personajes, sea del narrador, se libera de todo horizonte mimético. Se trata de una imagen sin modelo, imitante sin imitado, copia de un fantasma que no ilustra nada fuera de sí misma pero que sigue transformándose: su lugar es el significante entendido como huella que disloca la presencia. El narrador ha sido absorbido por el texto.[13]

Más adelante, es posible encontrar otras voces que irrumpen en el texto sin poder advertirse cuál es su origen. Me refiero a la proliferación de refranes y dichos populares en las páginas de *Ensayo sobre la ceguera*. Si el libre juego de la escritura sin centro que la detenga —narrador— nos traslada hacia otros textos, así también absorbe elementos de la cultura oral. La escritura forma así una red sin principio ni final. El narrador —si se puede seguir hablando de él como unidad— recoge con frecuencia proverbios en apoyo de sus opiniones o bien con un sentido ácido que aporta un tono de humor mordaz a la historia. En cualquier caso, importa subrayar las alteraciones a las que los somete y lo que comporta para la impugnación del pensamiento fonocéntrico.[14] En pocas palabras, para el pensamiento fonocéntrico, el habla es representación directa, duplicación del significado, del logos, de la presencia, mientras que la escritura constituye la representación de la representación, doblemente desplazada, o lo que es lo mismo, no presencia, muerte.[15]

Con todo, el juego intertextual de Saramago pone en cuestión esta jerarquía intraspasable. El uso de una enciclopedia de conocimiento popular no se circunscribe a la cita en el sentido de reproducción de otro decir, de otros textos, sino que, por el contrario, el trabajo con los proverbios los lleva a alterarlos en su sentido más profun-

---

de las diferencias. En este sentido, ciertamente, el sujeto o hablante o significante no estaría presente en sí mismo en tanto que hablante a no ser que intervenga el juego de la differance lingüística o semiológica» (DERRIDA, Jacques, «La differance», en *Tel Quel Teoría de Conjunto*, París, Seuil, 1974, p. 65).

[13] El narrador se borra como significado trascendental que detiene la remisión de signo para signo; no es más presencia, sino suplemento, porque él mismo ha entrado en la escritura. «[…] esta potencia que al inaugurar el habla disloca al sujeto que ella construye, le impide estar presente en sus signos, trabaja su lenguaje con toda una escritura» (DERRIDA, Jacques, *De la gramatología*, Buenos Aires, Siglo XXI, 1997, p. 181).

[14] DERRIDA, *De la gramatología*, p. 40.

[15] «Rousseau condena la escritura como destrucción de la presencia y como enfermedad del habla» (DERRIDA, *De la gramatología*, p. 182).

do. Saramago toma prestados los saberes a condición de hacerlos pasar por la escritura. Con ello, el significado no se conserva; antes bien, se toma el proverbio extrayéndolo de su contexto, del horizonte de la presencia, para insertarlo en otro contexto diferente. Como en un rompecabezas, el escritor portugués hace encajar las piezas inscribiéndolas en otra textualidad.

> […] a sabedoria popular não tardou em pôr em circulação um dito de alguma maneira irrespondível, simétrico de outro que já deixou de se usar, olhos que não vêem, coração que não sente, dizia-se, agora os olhos que não vêem gozam de um estômago insensível, por isso se comem tantas porcarias por aí. (p. 250)

La inclusión en un nuevo contexto, hace que la forma se altere, cuando se sabe que es la literalidad del refrán lo que lo hace significativo. Proverbios y dichos no entran en el sistema de la lengua, ya que no se someten a combinaciones paradigmáticas, sino únicamente al eje de las relaciones sintagmáticas. Su morfología, por tanto, adquiere la mayor transparencia: se reduce exclusivamente al significado que transmiten; la forma existe en tanto que representación del significado, de la voz y de un contexto que lo satura.[16] Sin embargo, al alterar la forma, Saramago hace ingresar lo oral, el habla, en la escritura. Coloca, por así decirlo, el significado del proverbio en la posición del significante,[17] obteniendo con ello otro significante. El habla, como también la escritura se gobiernan por la misma economía: la de la diferencia.

En *Ensayo sobre la ceguera*, la escritura toma el protagonismo del narrador. Pero no esa escritura que se confunde con la materialidad, con la forma, sino de archi-escritura, es decir, de la condición de posibilidad de todo sistema diferencial y conceptual sea gráfico o fónico. Con ello, la escritura —archi-escritura—[18] no permanece exterior al habla, sino que la consustancia; la contamina, por así decirlo. No obstante, la particularidad de esta escritura, dominada por la economía de la diferencia, radica en que es ella misma a la vez que otra. Se vuelve texto, es decir, conjunto de lenguajes, textura que se empapa de otras escrituras en un «juego de ilimitada transitividad hacia otra escritura».[19]

Por otra parte, si, además, hemos postulado al principio que toda lectura reposa en la operación de atribuir un significado al significante, queda patente que la lectura constituye otro de los problemas que afrontar en una obra de las características de ensayo sobre la ceguera. Desde la óptica de la deconstrucción y las teorías postestructuralistas, la relación escritura-lectura parece inclinarse a favor del segundo término, si

[16] ASENSI, *op. cit.*, p. 70.
[17] DERRIDA, *De la gramatología*, p. 95.
[18] *Ibid.*, p. 74.
[19] DERRIDA, *La doble sesión*, p. 305.

bien que con algunos matices que cabría señalar. Ya Barthes en 1970 reclama una teoría de la lectura que pudiese compensar la declarada *muerte del autor*. Hay que hacer aquí alguna observación. Privilegiar el acto de escritura sobre el de lectura implica, para empezar, interpretar la lectura como una operación al margen del texto entre una conciencia independiente y el texto. En tanto que lectores, el autor, y después el crítico, toman una postura exterior y, por lo mismo clausuradora; en otras palabras, fuera de la economía de la diferencia que domina el texto. No obstante, si recordamos que «el sujeto está inscrito en la lengua, es función de lengua»[20] concluiremos con Barthes en que «como criatura del lenguaje el escritor está atrapado en la guerra de las ficciones en la que solamente en un juguete puesto que el lenguaje lo constituye».[21] De ahí que nada escape al texto. Lectura y escritura se unen en la medida en que participan del él. Suponer un lector vale tanto como postular la fuente del significado en el autor. Se trata de gestos similares por cuanto marcan un límite estructural al juego de la diferencia.

Así las cosas, si la escritura referida a un sujeto —narrador— naufragaba en el espesor de un texto entendido como injerto, la lectura también parece participar de la misma diseminación.

> El lector resulta atrapado dentro de una inversión dialéctica, finalmente ya no decodifica, sino que sobre-codifica, ya no descrifra, sino que produce, amontona lenguajes, se deja atravesar por ellos infinita e incansablemente: él es la travesía.[22]

La lectura representa, en suma, la travesía de la misma escritura.[23] De modo que nuestra pregunta ha de ir dirigida hacia cómo leer el texto, teniendo presente que la lectura ha de operarse en la misma escritura y nunca desde un afuera del texto, al abrigo del juego de la diferencia.

Pero si es un hecho interno al texto y observable, ¿qué agente la ponen en funcionamiento? Si se ha dicho que la lectura sólo puede pensarse sobre la base del juego diferencial, que, por otro lado, es la condición de posibilidad de la escritura, se sigue rectamente que es el texto mismo la que la lleva a cabo. Miller hace notar en el primer capítulo de *The linguistic moment* la naturaleza autorreflexiva que caracteriza a todo texto.

> The language of the poem both performs its function and defines that function, in a self-mirroring that seems to make the poem a self-sufficient entity. This entitiy

[20] DERRIDA, «La differance», p. 64.
[21] BARTHES, Roland, *El placer del texto,* Madrid/México, Siglo XXI, 1993, p. 56.
[22] BARTHES, *El susurro…*, p. 49.
[23] BARTHES, Roland, «La muerte del autor», en *El susurro del lenguaje,* p. 71.

> already contains signs and other signs interpreting those signs, both the textual origin and the commentary on that origin, so that critic´s work is already done for him […][24]

Así pues, la deconstrucción norteamericana ha querido conceder máxima autoridad al texto. El se escribe absorbiendo otras escrituras en las que disuelve sus propias fronteras, al tiempo que se lee en un gesto de reflexividad sobre su propia superficie. «La lectura no es nuestra lectura».[25]

A este respecto, *Ensayo sobre la ceguera* es un texto ejemplar. Desde la primera página advertimos la presencia de dos historias. Mediante la primera conocemos la cadena de acontecimientos que hilvanan las peripecias de un grupo de personas durante la misteriosa plaga de ceguera. Por debajo de esta; sin embargo, discurre otra en perfecta simetría: aquella en la que se nos cuenta el propio proceso de escritura tanto como de lectura.[26] Podría pensarse que la primera pertenece a la historia de los significados, mientras que la segunda alude a los significantes. No obstante, tanto una historia como otra cuentan el devenir de la ceguera: al igual que los protagonistas, también el narrador está ciego. En efecto, como un gramático, el narrador, digámoslo ya, el texto, interpreta la historia paralelamente e interrumpiendo el curso de sus propias metáforas. A menudo, da la impresión de que el propio texto pone entre interrogantes su propio decir.

> A gente que esperava começou a atravessar a rua pisando as faixas brancas pintadas na capa negra do asfalto, não há nada que menos se pareça com uma zebra, porém assim lhe chamam (p. 11).

Hay, por así decirlo una desconfianza en el propio lenguaje; la ceguera llega a la lectura. En este sentido, el gesto más significativo en la reflexión parabática del texto sobre sí mismo lo constituyen aquellas escenas que, siguiendo a Paul de Man, cuentan la historia del fracaso de leer. Estos pasajes o alegorías de la lectura[27] representan el acto por el que el texto se vuelve sobre sí mismo y pone de relieve la imposibilidad de una lectura, esto es, de la continuidad no problemática entre retórica y gramática y, en fin, de la transparencia entre significante y significado. En el caso particular de *Ensayo sobre la ceguera*, hacia el final de la historia, los personajes visitan a un escritor que, llevado por la voluntad de dejar testimonio, se encarga de escribir una crónica de

---

[24] MILLER, J. Hillis, *The linguistic moment*, Princeton, Princeton University Press, 1985, p. 4.

[25] DE MAN, Paul, *Alegorías de la lectura*, Barcelona, Lumen, 1995, p. 31.

[26] En consecuencia la narración deriva hacia «interpretaciones de acontecimientos, más que acontecimientos en sí mismos» (DE MAN, *Alegorías.…*, p. 203).

[27] DE MAN, *Alegorías.…*, p. 235.

lo ocurrido desde que se declarase la epidemia de ceguera. El pasaje, además, implica toda una reflexión sobre los conceptos trabajados en este discurso.

En efecto, desde el comienzo, se aparece ciego, por lo que pide información a los otros personajes para que le ayuden a componer la crónica. La escritura se realiza suspendiendo su estatuto referencial, si ver afuera, sin salir del texto.

> Gostaria que me falassem de cómo viveram na quarentena, Porquê, Sou escritor, Era preciso ter lá estado, Um escritor é como outra pessoa qualquer, não pode saber tudo nem pode viver tudo, tem de perguntar e imaginar. (p. 277)

Cuando extrañados por el hecho de que es un escritor ciego le preguntan cómo se las arregla para escribir, el cronista les revela la secreta técnica que utiliza: se trata de una escritura táctil que consiste en seguir las ondulaciones y pequeños surcos que deja al pasar la punta de la estilográfica. La escritura como grabación.

> Mas, se não vê, disse o primeiro cego, A esferográfica é um bom instrumento de trabalho para escritores cegos, não serve para lhe dar a ler o que tenha escrito, mas serve para saber onde escreveu, basta que vá seguindo com o dedo a depressão da última linha escrita […] Noto que as linhas às vezes se sobrepõem. (p. 278)

La escritura se desliza sobre el espacio chocando con otras líneas, injertándose en otras cadenas y enfilando todas las trayectorias posibles en un haz. A continuación el cronista le enseña a la mujer del médico, única superviviente que conserva milagrosamente la visión, su lugar de trabajo. En una esquina del dormitorio, sobre un pequeño escritorio, reposan treinta páginas de escritura ilegible.

> […] passou os olhos pela caligrafia miúda, pelas linhas que subiam e desciam, pelas palavras inscritas na brancura do papel, gravadas na cegueira […] (p. 278)

Escritura impresa en la ceguera: no apunta a ningún significado trascendental, porque no da testimonio de lo que queda fuera del texto. A los escritores sólo les queda preguntar e imaginar. Sólo imagen, pero imagen catacrética, sin tenor. Ciega, porque circula sin un centro que la dirija, pero también porque no puede leerse a sí misma.

Bibliografía

ASENSI, Manuel, *Historia de la Teoría de la literatura*, (2 vols.), Valencia, Tirant lo Blanch, 1998/2002.

——, «Crítica límite/El límite de la crítica», en *Teoría literaria y deconstrucción*, Madrid, Arco Libros, 1990.

——, «La otra filología: Paul de Man, J. Hillis Miller y el concepto de lectura lenta» en *Glosa*, nº 3, Universidad de Córdoba, pp. 63-92.

BARTHES, Roland, *El susurro del lenguaje*, Barcelona, Paidós Comunicación, 1987.

——, *El placer del texto*, Madrid/México, Siglo XXI, 1993.

DE MAN, Paul, *Alegorías de la lectura*, Barcelona, Lumen, 1995.

——, *La resistencia a la teoría*, Madrid, Visor, 1990.

DERRIDA, Jacques, «La doble sesión», en *La diseminación*, Madrid, Fundamentos, 1975.

——, «La differance», en *Tel Quel, teoría de conjunto*, París, Seuil, 1974.

——, *De la gramatología*, Buenos Aires, Siglo XXI, 1976.

GENETTE, Gérard, *Figuras III*, Madrid, Lumen, 1989.

MILLER, J. Hillis, *The linguistic moment*, Princeton, Princeton University Press, 1985.

——, «Zero», conferencia pronunciada en la Universidad de Valencia el 20/01/03.

PERETTI, Cristina y DERRIDA, Jacques, *Texto y deconstrucción*, Barcelona, Anthropos, 1989.

UN JUGUETE PARA UNA ACTRIZ: UN ACERCAMIENTO A ELISA BOLDÚN DESDE *CRISÁLIDA Y MARIPOSA*, DE ANTONIO GARCÍA GUTIÉRREZ

ISABEL PASCUAL LAVILLA
UNIVERSITAT DE VALÈNCIA

> La historia del teatro es una historia de fragmentos heterogéneos, de especulaciones diversas y en distinta dirección, que conducen a una posible memoria de aquello que, por naturaleza, nunca será enteramente fijo ni exacto.[1]

Está claro que un único texto no puede despejar los interrogantes de cómo era el teatro en la segunda mitad del siglo XIX, ni siquiera cuál era el método que seguían la totalidad de los actores que se subían a un escenario durante ese siglo. Tampoco el análisis exhaustivo de *Crisálida y mariposa* nos va a aclarar todos los puntos de incertidumbre acerca de la biografía de la actriz Elisa Boldún.[2] Sin embargo, este trabajo pretende aportar un muy humilde grano de arena a aquellos investigadores que centran su trabajo en el estudio de algo tan efímero como es el teatro y que, a partir de los documentos que consultan, intentan trazar una historia centrada en la figura del actor y sus técnicas de representación.

¿Cómo era, en general, el teatro en la segunda mitad del siglo XIX? ¿Cómo actuaban los actores entonces? ¿Y en particular, cuáles eran las cualidades y facultades como actriz de Elisa Boldún?

---

[1] RODRÍGUEZ CUADROS, Evangelina, *La técnica del actor español en el Barroco: hipótesis y documentos*, Madrid, Castalia, 1998, p.17.

[2] Mi línea de investigación gira en torno al teatro de la segunda mitad del siglo XIX a partir de la mirada de una actriz, concretamente Elisa Boldún, de la que persigo trazar una biografía.

Hija del autor y refundidor teatral Calixto Boldún, no coinciden las fuentes en señalar el año de nacimiento; aunque todas sí están de acuerdo en que nació en Sevilla. «Discípula aventajada en 1858, del insigne D. Julián Romea, ganó por oposición una de las plazas pensionadas del Conservatorio; y sus rápidos progresos hicieron que al lado de su maestro, se diera a conocer en 1860 al público madrileño». Esta actuación de 1860 tuvo lugar en el Teatro Lope de Vega con la obra *La oración de la tarde* de Larra, en la que Elisa interpretaba el papel de *Margarita*. Desapareció de la escena cuando el 10 de mayo de 1877 contrajo matrimonio con Federico Pascual de Pedro en la madrileña Iglesia de San José, lugar habitual de celebración de enlaces de actrices. Al contraer matrimonio vino a Valencia, donde residió apartada por completo de su vida de actriz. La actriz, ya viuda, falleció en Valencia el 8 de mayo de 1915.

Lejos de despejar incógnitas, para intentar apuntar unas líneas a estos interrogantes marcaremos nuestro punto de partida. Este se sitúa en un texto que Antonio García Gutiérrez escribió en 1872, titulado *Crisálida y mariposa*. La razón por la que hemos elegido esta obra radica en que este texto fue concebido y hecho a medida por el autor para la intérprete doña Elisa Boldún, que lo llevó a escena como protagonista en el Teatro Español el 9 de noviembre de 1872. De esta manera, nuestra lectura del texto estará centrada en localizar los rasgos del personaje que construyó García Gutiérrez e intentar ponerlos en relación con las características que se desprenden que debería tener Elisa Boldún para encarnar el papel de la protagonista. En definitiva, lo que intentaremos será sistematizar algo tan efímero como es la actuación, el trabajo de una actriz, cómo actuaba, cuál era la técnica que ella empleaba y su relación con los patrones de actuación de su época. Afortunadamente este no es el único documento que nos puede iluminar en nuestra investigación, sino que contaremos con otro tipo de materiales en virtud de la afirmación de que «cualquier resto teatral tiene la elocuencia del ruido de las cenizas».[3] Nosotros somos los encargados de desempolvar esas cenizas.[4] Los tres *restos* fundamentales o documentos con los que trabajaremos serán: la propia obra de *Crisálida y mariposa*, que encierra múltiples claves sobre la actriz; en segundo lugar, otra fuente de naturaleza textual: el *Manual de declamación*[5] del que fue su maestro en el conservatorio, Julián Romea, que nos aportará datos sobre los cánones o preceptiva a la que se ceñían los actores de la época y, por último, tendremos la fortuna de contrastar estos documentos textuales de base teórica con otros también textuales, pero relacionados con la puesta en escena y el espectáculo: nos referimos a las críticas que recibió la actriz en este espectáculo. Desde estas tres perspectivas abordaremos nuestro acercamiento a la figura de esta actriz.

Si comenzamos acudiendo a la portada de la obra de García Gutiérrez, hallaremos diferentes datos. En primer lugar, observamos el género al que el autor adscribe su

[3] RODRÍGUEZ CUADROS, *op. cit.*, p. 50.

[4] Nuestro pequeño trabajo parte de unos presupuestos muy definidos. Uno de ellos es la consideración del texto dramático como una hipótesis teatral articulada discursivamente, puesto que el drama, partitura virtual, sólo se completa con su actualización escénica. La distancia que media entre el documento con el que contamos y del que partimos, la obra dramática y aquello que queremos investigar, la técnica del actor, se recorre a partir de la primera, puesto que en ella están codificados e inscritos los códigos que adquieren forma y se sintetizan después en la representación. Nuestra metodología parte, por tanto, de esta base, de que en el universo de la obra dramática, como partitura, están inscritas las claves del código de la técnica de representación actoral. Nuestro deber, será corroborar que eso sucede así; que, a partir del documento escrito, rastrearemos marcas o huellas que nos remitan a patrones de actuación de los actores, que luego confrontaremos con las críticas que hicieron los diarios de las representaciones.

[5] ROMEA, Julián, *Manual de declamación*, Madrid, Oficina Tipográfica del Hospicio, 1879.

creación: «Juguete cómico en dos actos».[6] Se trata de un género menor destinado a la diversión del público que, en palabras de Deleito y Piñuela, pretendía «hacer reír honestamente y sin bufonadas»:

> El juguete cómico, o comedia comprimida, de fines del siglo XIX busca su ambiente y sus tipos en la pequeña burguesía, y repite, con escasa variedad, siempre iguales situaciones estereotipadas y personajes de receta: el parásito hambriento, el gorrón ingenioso, el sablista de profesión […] la niña cursi y la mamá casamentera, a caza de un matrimonio.[…] De un modo u otro, la boda del *muchacho simpático* con la *muchacha simpática* era el obligado *calderón final*, para satisfacción y descanso de las espectadoras.[7]

Las críticas de la obra hacen alusión a esta cuestión:

> No busquéis en *Crisálida y mariposa* un plan dramático en el estricto sentido de la palabra, ni caracteres dotados de esos rasgos profundos, buenos o malos, que exponen su alma desnuda ante los ojos del espectador, ni mucho menos una acción dramática rica en situaciones y movimientos. Nada de esto, o, por decir mejor, muy poco de esto hay en la obra de que hablamos.[8]

En segundo lugar, este *juguete* es un *regalo* de García Gutiérrez a la actriz Elisa Boldún:[9] «escrito expresamente para la Señorita Doña Elisa Boldún por D. Antonio García Gutiérrez».[10] El padre de Elisa, actor y refundidor teatral, mantenía correspondencia con el célebre autor romántico, al igual que la propia Elisa; García Gutiérrez,

---

[6] Para más información acerca de los géneros breves y menores de la época, véase GARCÍA LORENZO, Luciano, «La denominación de los géneros teatrales en España durante el siglo XIX y el primer tercio del siglo XX», en *Segismundo*, 5-6, 1967, pp. 191-199.

[7] DELEITO Y PIÑUELA, José, *Estampas del Madrid teatral de fin de siglo*, Madrid, Calleja, pP. 317-319.

[8] *La propaganda*, 17 de noviembre de 1872.

[9] «Una comedia calificada de juguete por su autor don Antonio García Gutiérrez. *Crisálida y mariposa* es un sencillo cuadro de costumbres, dispuesto en dos actos para hacer resaltar un carácter; el de la niña que se convierte en mujer y que participa a la vez de las veleidades de la primera edad y de las impresiones de la segunda. A esto se concreta esta preciosa obra, siendo Clara su protagonista una creación espiritual y bella con que el poeta se ha propuesto hacer resaltar su delicadeza de sentimiento, al mismo tiempo que las singulares dotes de la señorita Boldún, actriz merecedora de esta distinción.», referencia de la crítica.

[10] La escritura de obras destinadas a satisfacer las dotes y talento de un determinado intérprete era una práctica habitual en el teatro del siglo XIX: «De esta manera el drama se hace para los actores, y no los actores para el drama. Fue tal el poder de los actores que los dramaturgos muchas veces se veían obligados no solo a hacer unos papeles a medida del actor, sino también a escribir determinados géneros, ya que algunos actores preferían un género en particular» (GIES, David Thatcher, *El teatro en la España del siglo XIX*, Gran Bretaña, Cambridge University Press, 1996, p. 41).

conocedor de la familia, no tendría reparo en escribir un papel para la actriz. Por último, en la portada aparece la fecha y el lugar del estreno de la pieza: el Teatro Español el día 9 de noviembre de 1872.[11]

Pasemos, pues, a relatar el argumento de la obra. La protagonista de este juguete cómico es Clara, una niña valenciana de quince años cuyas actividades no son otras que jugar con su muñeca Marcela y resistirse a las clases de piano a las que su tía, doña Nemesia, le obliga a asistir. Doña Nemesia y don Pablo, los tíos de la criatura, han decidido que ya es momento de buscarle novio a la niña y se deciden por un joven sevillano llamado Fernando, que acude a la casa de estos para conocer a su futura esposa. Este joven, aficionado a las conquistas femeninas, se encuentra con Marcial, primo de la pequeña, y le confiesa que no tiene intención alguna de casarse con la niña, hecho que alivia a Marcial, enamorado de Clara. Fernando, aunque es un caballero muy refinado y de esmerada educación, decide hacerse pasar por rústico para causar una mala impresión en la niña. La niña no está interesada en nada más que en jugar con su muñeca, pero al oír las lisonjas de Fernando y los celos que despiertan en su primo Marcial, coquetea con el joven, ante los celos de Marcial. Fernando cuenta a Clara que Marcial va a contraer matrimonio, hecho que despierta a la madurez a la niña, que se da cuenta de que siente celos porque está enamorada de su primo Marcial. El primer acto acaba con un monólogo de la pequeña, que supone una inflexión en el personaje. El paso del primer al segundo acto será, tal y como indica el título, el paso de crisálida a mariposa, el despertar de una niña a la juventud y al amor. Como podemos observar, se cumplen las previsiones y expectativas al final de la obra: efectivamente Clara y Marcial acaban prometiéndose y recibiendo el beneplácito de doña Nemesia y don Pablo.

Los personajes de esta obra están construidos en función del género; este juguete cómico busca un humor refinado, ni soez ni chabacano, que descansa no tanto en este leve y acaramelado argumento sino en los tipos de los personajes: sus expresiones, su manera de hablar, los apartes, los comentarios…

---

[11] Pese a que era uno de los principales teatros de Madrid y de todo el país, las condiciones del teatro no eran especialmente *favorable*s: «El Español […] no era elegante, ni suntuoso, ni siquiera limpio. Estrechísimos los pasillos, pestíferos los urinarios, sin cortinajes los palcos, sin lugar alguno para descansar en los intermedios, vetusto el decorado, descuidaba la *mise en escene*. En el mundillo teatral se hablaba constantemente, por el año ochenta y tantos, de que el edificio estaba ruinoso. La presunción tomó estado oficial en 1887, suspendiéndose las representaciones para hacer los necesarios reparos» (DELEITO Y PIÑUELA, *op. cit.*, p. 20).

El reparto que estrenó en el Teatro Español *Crisálida y mariposa* fue: Clara, Srta. Dª Elisa Boldún; Nemesia, Srta. Dª Balbina Valverde; Ruperta, Srta. Dª Emilia Sanz; Don Pablo, Sr. D. Antonio Pizarroso; Fernando, Sr. D. Leopoldo Burón y en el papel de Marcial, Sr. D. Alfredo Maza.

Doña Nemesia hace el papel de tía de la pequeña y su buscada comicidad reside en las continuas confusiones de palabras. En un diálogo entre Fernando y Marcial encontramos una definición del tipo que García Gutiérrez ha construido: «Coqueta, a pesar de sus cincuenta y más años. Una marisabidilla que anda siempre rebuscando términos»[12] (asnal por aznar, uniformes por informes, ascendientes por descendientes, sástago por vástago, caja de depósitos por casa de expósitos…). Las críticas destacan el carácter forzado de este personaje:[13] «tipo gracioso aunque inverosímil por su rebuscamiento de palabras».[14]

El personaje de Don Pablo es el de un señor que siempre aparece en escena despistado, pensando en sus *bichos*, pero que intuye desde el principio que Clara, al igual que lo hacen los insectos a los que detenidamente observa, va a crecer y madurar. De ahí proviene el titulo de este juguete: de crisálida a mariposa, asistiremos como observadores a la metamorfosis de Clara, de la misma forma que don Pablo, como investigador, observa y asiste a las transformaciones de los animales en el proceso de crecimiento. En un momento de la obra, Marcial comenta a Fernando cómo es Don Pablo: «Un sabio que nunca está en casa: vive abstraído en los espacios de la ciencia: un entomólogo; un cazador temerario de lepidópteros: fiero perseguidor de gusanos» (p. 13). De estos personajes de los tíos, las críticas destacan:

> sólo nos parecen descomponer un tanto la delicada armonía de este poético cuadro los caracteres, o mejor decir los dos verdaderos *originales*, del viejo que está continuamente abstraído en las transformaciones de sus *lepidópteros* y de su mujer, cuyas *gaucheries* y atentados contra las buenas maneras y la gramática hacen reír al público a fuerza de ser vulgares y en ocasiones atrevidas en demasía.[15]

La comicidad del prometido radica en su procedencia sevillana. Las críticas nos muestran que el actor que hacía de Fernando en la función del Teatro Español imitaba

[12] Citamos por GARCÍA GUTIÉRREZ, Antonio, *Crisálida y mariposa*, Madrid, Imprenta de López Vizcaíno, 1872, p. 13.

[13] Las críticas de la época solían mantener una estructura similar, que variaba en función de su extensión: comenzaban con un análisis de la obra dramática en el que se hacían referencias a la trayectoria y estilo de su autor; se resumía el argumento de la obra y se describía brevemente a los personajes. Posteriormente, pasaban a centrarse en el plano de la representación: se mencionaba el nombre de los ejecutantes a la vez que se valoraba su actuación. Frecuentemente se hacen menciones a la recepción, es decir, a la actitud del público: cuál fue su reacción y en qué momentos aplaudió. Por ello, no es de extrañar que incorporemos a este trabajo fragmentos de críticas relacionados con los tipos de personajes que protagonizan las obras.

[14] *Diario de Barcelona*, 1 de diciembre de 1872.

[15] *La propaganda*, 17 de noviembre de 1872.

este acento.[16] La otra fuente humorística descansa en el intento del prometido de hacerse pasar por un hombre rudo y maleducado, siendo un auténtico señorito andaluz, más aún cuando se da cuenta de que Clara es una bella joven y empieza a sentir atracción hacia ella. El equívoco comienza cuando Fernando empieza realmente a enamorarse de ella y abandona los modales rudos y cede a los piropos y galanterías: un mujeriego que queda hechizado sin pretenderlo y cae en continuos ridículos haría reír a los espectadores.

Marcial está caracterizado como enamorado al uso: sufrirá con paciencia el deseo, los celos y las coqueterías de la pequeña: «El [personaje] de Marcial es natural, y se parece a la mayoría de los enamorados».[17]

El personaje de Clara es el protagonista indiscutible de la pieza. De hecho, frente a los tipos sobre los que están construidos el resto de interlocutores, es el único personaje que sufre evolución a lo largo de la obra: pasará de una niña ingenua, candorosa e inocente a una joven coqueta, burlona y enamorada. Estos cambios quedan marcados en el texto a través de las acotaciones, referidas al movimiento y al vestuario de la actriz. En el primer acto, «Clara viste falda corta y pantalones» (p. 1), tal y como lo haría una cría de la época. Las entradas y salidas del escenario, así como lo movimientos, son los propios de una niña: corriendo de un lado para otro e inseparable de su muñeca Marcela, a la que siempre lleva de la mano («Deja la muñeca a Marcial y se va corriendo por la izquierda», «sale corriendo de la casa», pp. 5 y 19). El primer acto culmina en un monólogo de Clara en el que se pregunta acerca de su estado de ánimo: siente celos, tristeza, alegría, temor ante el matrimonio, y tras 64 versos buscando el porqué de sus sentimientos cae en la cuenta de que lo que le sucede es que está enamorada. La interpretación del monólogo por parte de Elisa es destacada en algunas de las críticas a la obra:

> El acto segundo, es inferior al primero, por las bellezas que aquel contiene, siendo una de ellas el monólogo con que finaliza, y que tan perfectamente interpreta la inspirada señorita Boldún, como su importante papel, que creo no haya quien lo haga con tanta perfección.[18]

---

[16] «No se puede caracterizar mejor el papel encomendado al Sr. Burón, que nos presenta un andaluz, que aunque rico y bien educado, su excesiva franqueza le impide algunas veces ser galante; nada exagerado en sus modales ni en su pronunciación, nos hizo dudar, si verdaderamente estábamos oyendo a un *hijo de la tierra de María Santísima*, no a un actor, siendo pálido todo lo que digamos de los elogios, que en el pasillo del teatro durante los intermedios, el público tributaba al Sr. Burón» (referencia de la crítica).

[17] *La propaganda*, 17 de noviembre de 1872.

[18] *La armonía*, 1872.

Vemos que las características físicas del personaje estarían en relación con la edad de Elisa Boldún: en este año 1872 rondaría los 25 años de edad si cotejamos con lo que Luis Calvo Revilla afirma en su *Actores célebres del Teatro del Príncipe o Español.*[19] En cambio, en un artículo dedicado a Elisa Boldún, Luis Ramírez[20] afirma que nació en 1843, sin poder documentarse la fecha exacta de nacimiento. Según esta fuente, la actriz contaría con 29 años. Pese a esta oscilación de 4 años, imaginamos que la actriz debería tener una apariencia aniñada o juvenil, puesto que la verosimilitud obligaría a que fuera creíble en el papel de muchacha de 15 años y, si no fuera así, García Gutiérrez posiblemente hubiera amoldado otro tipo de personaje a la apariencia de Elisa.

En el segundo acto Elisa no hace aparición hasta la sexta escena y su vestuario, maquillaje y actitud cambian notablemente respecto del primer acto (el tiempo que tardaría la actriz en cambiarse el atuendo y el maquillaje abarcaría esas seis primeras escenas del segundo acto). Frente al atuendo de niña, ahora Elisa entra escena con un vestido largo («Esta sale vestida de largo», p. 45) y con una tez blanquecina que, imaginamos, sería enfatizada por un maquillaje claro: («y aunque algo pálida… / pálida también! poquito me gustan a mí las caras quebraditas de color. / Y triste», p. 45). La razón de este semblante blancuzco es la tristeza que siente la muchacha al ver que su amor, Marcial, va a casarse con otra. Los movimientos y ademanes darán también un vuelco: ya no entrará y saldrá de escena con juguetonas carreras, sino que los gestos serán más reposados, más quietos y no tan atropellados («Clara por el fondo, que se acerca *con timidez*», p. 65), como corresponde a una prudente señorita.

Frente al resto de caracteres de la obra, Clara es un personaje rico en reacciones y actitudes: la inocencia, ingenuidad y candor dan paso a la coquetería, al arrebato, los celos, la tristeza y el sufrimiento de amor: una amplio repertorio de sentimientos que favorecerían que la actriz mostrara sus diferentes registros y su versatilidad en la actuación. En este despliegue de facultades, García Gutiérrez no olvida la acentuada vis cómica de la actriz que queda patente en los diversos apartes en los que la parte más burlona del personaje aflora. De hecho, si García Gutiérrez había visto a Elisa Boldún sobre los escenarios, seguramente sería en un papel cómico, puesto que esa fue la orientación que siguió al principio de su carrera. Quién sabe si con esta obra García Gutiérrez metaforizaba el paso a la madurez como actriz de Elisa Boldún, que ya había dejado atrás sus roles cómicos y se consolidaba como una verdadera promesa

[19] CALVO REVILLA , Luis, *Actores célebres del Teatro del Príncipe o Español*, Madrid, Imprenta Municipal, 1920, pp. 185-95.

[20] «Efemérides teatrales, extraídas del libro de recuerdos de Luis Ramírez», *Las provincias*, domingo, 7 de noviembre de 1971.

del teatro español, término que aparece frecuentemente en las críticas referidas a su trabajo.

Las críticas a la actuación de Elisa Boldún coinciden en señalar la adaptación del personaje a las cualidades de la actriz:

> […] Elisa Boldún, la cual ha encontrado un papel que parece escrito para ella, donde puede lucir todas sus gracias infantiles: su candor, su inocencia, su ingenuidad.[21]
>
> La señorita Boldún con verdadera gracia infantil en el primer acto, en el segundo con no menos graciosa coquetería, dijo y caracterizó su papel con singular perfección.[22]

así como la delicadeza de sentimiento que imprime el autor en la construcción del personaje de Clara:

> A esto se concreta esta preciosa obra, siendo Clara su protagonista una creación espiritual y bella con que el poeta se ha propuesto hacer resaltar su delicadeza de sentimiento, al mismo tiempo que las singulares dotes de la señorita Boldún, actriz merecedora de esta distinción.[23]
>
> Sus transiciones, llenas de verdad, y sus sentimientos, tan ingenuos como candorosos, dan a este personaje un encanto indecible. Sobre haber sido impropio caracterizarle más, se le hubiera quitado gran parte de su valor poético y de su sabor idílico.[24]

También destacan los críticos del momento la naturalidad con que ejecuta su papel la actriz sevillana y su capacidad para darle matices:

> La joven y simpática actriz se distingue más que nada por el arte con que sabe indicar los afectos sin exagerarlos por los toques delicados con los que marca un personaje; por las medias tintas, —digámoslo así,— que emplea para darle color y relieve.[25]

Este comentario entronca con las enseñanzas que Elisa debió recibir en el conservatorio, ya que Romea en su manual incide, respecto de la actuación en la comedia, en la importancia de los pequeños detalles, de los matices, elementos claves para dar profundidad y verosimilitud a la actuación:

> En la comedia los detalles son casi el todo […] Y en ese terreno el actor no tiene en su ayuda ni la situación dramática que hiere al espectador, ni el fuerte interés que

[21] Sin referencia.
[22] *El Imparcial*, 10 de noviembre de 1872.
[23] *Diario de Barcelona*, 1 de diciembre de 1872.
[24] *La propaganda*, 17 de noviembre de 1872.
[25] Sin referencia.

> excita su ansiedad, ni siquiera el brillo de los ricos trajes, de las decoraciones vistosas y el numeroso acompañamiento, cuyos medios, impresionando los sentidos, preocupan en cierto modo el espíritu. En la comedia todos los recursos del actor están en su talento y en su instinto especial, con cuyo auxilio observa, busca y encuentra en la naturaleza la verdad que necesita, y apropiándosela por completo, la presenta con esa dificilísima facilidad que persuade irresistiblemente.[26]

Encontramos en la obra un ejemplo claro de esto a lo que nos estamos refiriendo. Para la construcción del personaje de Clara hay un objeto que contribuye decisivamente a marcar estos detalles a los que aludimos. Se trata de Marcela, la enorme muñeca que aparece desde la primera escena. Clara dialoga con ella, le peina los cabellos, le ata los lazos y la trata en todo momento con mimo y delicadeza, tal y como denotan las acotaciones: «Al levantarse el telón estará Clara vistiendo una gran muñeca que tiene en brazos», «Dame un beso (A la muñeca)» (pp. 1 y 2). Sin embargo, tras el monólogo con el que finaliza el primer acto, leemos: «Cubriéndose la cara con las manos: Vase corriendo hacia el fondo. Lleva la muñeca cabeza abajo». La muñeca empieza a perder importancia en el tránsito a la juventud y esto se expresa en el gesto de llevar la muñeca cabeza abajo y de manera descuidada. La primera salida a escena en el segundo acto también muestra este desmán hacia el mundo infantil que acaba de abandonar: «Esta sale vestida de largo y trae la muñeca cogida de la mano y arrastrando» y «Dejando caer la muñeca sobre un banco» (p. 45). La muñeca queda sobre el banco, olvidada, el resto de función. Clara, en su tránsito de crisálida a mariposa, también ha cambiado de juguete: de Marcela a Marcial. También cambió de juguete Elisa Boldún: olvidó el juguete del teatro para dedicarse a su propia vida.

Bibliografía

CALVO REVILLA, Luis, *Actores célebres del Teatro del Príncipe o Español*, Madrid, Imprenta Municipal, 1920, pp. 185-95.

Críticas del espectáculo procedentes de diversos diarios.

DELEITO Y PIÑUELA, José, *Estampas del Madrid teatral de fin de siglo*, Madrid, Calleja.

RODRÍGUEZ CUADROS, Evangelina, *La técnica del actor español en el Barroco: hipótesis y documentos*, Madrid, Castalia, 1998.

ROMEA, Julián, *Manual de declamación*, Madrid, Oficina Tipográfica del Hospicio, 1879.

[26] ROMEA, Julián, *Manual de declamación*, Madrid, Oficina Tipográfica del Hospicio, 1879, p. 130-31.

GIES, David Thatcher, *El teatro en la España del siglo XIX*, Gran Bretaña, Cambridge University Press, 1996.

LA VENGANZA DE DON MENDO DE FERNANDO FERNÁN-GÓMEZ: PARODIA DE PARODIA*

VÍCTOR MANUEL PELÁEZ PÉREZ
UNIVERSIDAD DE ALICANTE

La adaptación cinematográfica de textos teatrales se erige en una práctica muy socorrida, a la par que rentable, sobre todo cuando se dan las apropiadas condiciones de popularidad, en virtud de las cuales la favorable acogida de la película parece estar garantizada. A esta circunstancia debemos las versiones cinematográficas de *La venganza de Don Mendo* (1918), de Pedro Muñoz Seca;[1] y en particular, el proyecto que idearon en 1961 los productores González y Carballo, animados por la que consideraban segura rentabilidad. Si éstos se dirigieron en un principio al director Fernández Ardavín para que llevase a cabo el proyecto, tras su imprevista renuncia se lo ofrecieron a Fernando Fernán-Gómez, que ya había dirigido por aquel entonces cine y que, además, formaba parte del proyecto en calidad de actor.[2] A pesar de que el texto de Muñoz Seca no era de su agrado, aceptó la responsabilidad de dirigir la película, sobre todo porque «como actor, podía darme el lujo de interpretar el personaje de un noble de la Edad Media. Y como director, podía montar escenas de solemnes cortejos reales, manejar modestas multitudes de extras en planos de grandes batallas».[3]

Nuestro objetivo es determinar el trabajo de recreación paródica que Fernando Fernán-Gómez aplica a su versión, a fin de establecer hasta qué punto la *parodicidad* del texto teatral conserva su efectividad en el medio cinematográfico y fijar los elementos paródicos que el director añade al margen de los que aporta la obra de Muñoz

* La realización de este trabajo se ha desarrollado dentro del proyecto de investigación «La parodia dramática en España durante la segunda mitad del siglo XIX», becado por la Generalitat Valenciana y cofinanciado por el Fondo Social Europeo.

[1] Al respecto de Pedro Muñoz Seca y su repercusión cinematográfica, es interesante el libro coordinado por Cantos Casenave y Romero Ferrer, *Pedro Muñoz Seca y el teatro de humor contemporáneo (1898-1936)*. De *La venganza de Don Mendo* hay versiones teatrales filmadas, como el montaje de Gustavo Pérez Puig en el Teatro Español (1997), y adaptaciones fílmicas, como, al margen de la de Fernán-Gómez, las de Pérez Puig para RTVE, bien con José Sazatornil y Rafaela Aparicio, bien con Tony Leblanc y Gemma Cuervo como intérpretes protagonistas.

[2] El propio Fernando Fernán-Gómez relata el proceso de avatares por los que acaba dirigiendo la versión cinematográfica de *La venganza de Don Mendo* en sus memorias *El tiempo amarillo*, en particular en el capítulo XXX.

[3] FERNÁN-GÓMEZ, Fernando, *El tiempo amarillo. Memorias ampliadas (1921-1977)*, Madrid, Debate, 1998, p. 449.

Seca. Y para ello partimos de la hipótesis de la versión fílmica como parodia de la parodia del dramaturgo gaditano. En líneas generales, esta idea nace de las dificultades que supone adaptar *La venganza de Don Mendo* al cine, como consecuencia de la marcada naturaleza teatral del texto, que ya anunciaba Fernando Fernán-Gómez: «la gracia de la parodia de Muñoz Seca siempre me había parecido una gracia muy teatral, muy de escenario, que pedía la confabulación directa con el público».[4] Por ello, el camino que toma el director es paródico, en el sentido de que su propuesta supone una hiperbolización de los recursos del texto teatral dirigida a lograr la eficacia en el terreno del medio audiovisual, donde la relación directa con el receptor no es posible.[5] Y, a tenor del resultado[6] y de las valoraciones que ha suscitado la película,[7] pensamos que eligió el camino adecuado de adaptación, pues su *La venganza de Don Mendo* no se queda atrás respecto de la original en cuanto a efectividad cómica.

El grado más alto de intervención creativa de Fernán-Gómez en el terreno de las técnicas paródicas recae en los aspectos espectaculares[8] de la película, de modo que se mantiene la fidelidad casi absoluta al texto teatral y se potencia la comicidad de los recursos escénicos, más efectivos que los verbales en el medio cinematográfico. Gracias a ese procedimiento, el director consigue equilibrar el nivel de comicidad de la película con el de la obra teatral, ya que en aquélla son diversos los mecanismos

---

[4] FERNÁN-GÓMEZ, *op. cit.*, p. 447.

[5] El camino hiperbólico es reconocido indirectamente por Fernán-Gómez al afirmar su propósito lúdico en este proyecto, pues buscaba «encontrar alguna manera de divertirme yo al trasladarla al cine […] pensé que podía hacer una película que no reprodujese una representación, pero que se inspirase en los modos teatrales seudorrománticos en cuanto a decoración, vestuario, trucos, interpretación… Esto ya lo había hecho, con otras intenciones, Laurence Olivier en *Enrique V*, pero nosotros lo haríamos en broma, que siempre es más socorrido. Trasladar las viejas convenciones del teatro al cine era algo que me divertía» (*Ibid.*, p. 448).

[6] Su trayectoria o difusión posterior es indiscutible: salas de cine, grabaciones, pases en televisión… Ante tal situación Fernán-Gómez muestra su ironía cuando explica que los productores aseguran no haber amortizado aún (después de más de cuarenta años de explotación) la inversión de apenas cinco millones; obviamente, como Fernán-Gómez posee una participación del treinta al cincuenta por ciento, que debería hacerse efectiva en cuanto se haya amortizado la película, los productores continúan dando largas, a fin de no repartir.

[7] Como muestra de la favorable acogida de esta película, podemos acudir al sondeo que el número 9 de la revista *Nickel Odeon* realizó a un total de ciento veinte personas, de niveles culturales medio-altos y conocedoras y aficionadas al mundo del cine. De la votación surgen dos clasificaciones: una en la que se le valora como actor y otra en la que se puntúan sus mejores películas como director. En la primera, su interpretación en *La venganza* se sitúa en el puesto vigésimo primero, pero en la segunda, como director, la película ocupa un meritorio sexto puesto, y ha sido votada como mejor película por nombres como Rafael Alonso, Luis Alberto de Cuenca y Marciano de la Fuente.

[8] Empleo la terminología de Bobes Naves al respecto de la obra teatral: texto literario o escrito y texto espectacular. En cinematografía, el primero corresponde a los elementos textuales del guión y el segundo a las indicaciones o acotaciones al respecto del rodaje.

teatrales que bien se diluyen, bien desaparecen directamente, según ejemplificaremos. De momento, y a efectos del contraste que proponemos, iniciaremos nuestra investigación por la característica más definitoria del astracán: la comicidad del lenguaje.

Acción, situaciones y personajes se encuentran sometidos al disparate lingüístico, a la deformación cómica del lenguaje en la versión teatral. Si tenemos en cuenta que, a excepción de determinados momentos,[9] el guión cinematográfico recoge fielmente el texto teatral, podríamos pensar que la efectividad de este recurso textual de deformación verbal se mantiene a salvo en su trasvase al ámbito cinematográfico. No obstante, debemos admitir que, como recurso lingüístico (y en verso), al que necesariamente acompaña la gestualidad (en este caso, extrema), extensible a los signos paraverbales, quinésicos y proxémicos, favorece un canal de comunicación más inmediato, próximo, físico, esto es, más teatral y reduce, por ello, su efectividad en el medio audiovisual, donde no hay una corriente directa, un tú a tú que denote proximidad. La comicidad verbal es por definición una comicidad teatral y, por ello, requiere un esforzado trabajo de adaptación al medio cinematográfico, que aproveche los recursos de este canal, a efectos de suplir esa pérdida de comicidad que provoca el trasvase de obra teatral a película.

Fernando Fernán-Gómez, como hombre de teatro, conoce la circunstancia de la teatralidad de la palabra y, por ello, busca dosificar la *parodicidad* a través de los diferentes recursos o mecanismos que el medio audiovisual posibilita. Ejemplos de esa dosificación serían: cuando Don Mendo en la jornada I relata a Magdalena el funesto pasaje de la partida de naipes, la película nos presenta la imagen dividida (en un lado, vemos a Don Mendo, en el otro la escenificación de la situación referida),[10] de modo que el público recibe más guiños cómicos y no focaliza su atención sólo en el discurso paródico; la comicidad visual cobra tanta relevancia como la verbal. Y no es arbitrario el recurso de recreación en imágenes del discurso referido, porque si bien el medio teatral, a causa de sus características inherentes, tolera mejor la focalización de la atención del espectador sobre el discurso paródico, el medio cinematográfico requiere

[9] Son muy escasas las divergencias respecto del texto teatral. Las podemos resumir en la siguiente tipología: a) las siempre presentes supresiones textuales, sin que supongan alteraciones en la acción ni pérdidas de información; b) las modificaciones por cuestiones prácticas o de medios, como cuando Froilán describe a Don Mendo: «tiene la barba afeitada, / luengo el naso […]» (en el texto teatral Muñoz Seca escribe «breve el naso», no «luengo». El cambio de la película responde al perfil físico del Fernán-Gómez actor); y c) las escasas añadiduras del guión al texto teatral, que imitan forzadamente el estilo astracanesco (una en la jornada II y dos en la III).

[10] Es uno de los procedimientos principales de los que habla Sánchez Noriega cuando desarrolla la diferencia entre la sucesividad y la simultaneidad temporal. En concreto, sobre el recurso de dividir la imagen, dice que al producir una fisura en la forma fílmica, se revela como muy artificial; está, por tanto, en sintonía con la intención de Fernando Fernán-Gómez de crear artificialidad en su película.

una alternativa, pues de otro modo podría ocasionar el rechazo del público ante un monólogo paródico extenso, como el que nos ocupa. Dosificar la comicidad en discurso e imagen es un medio adecuado de salvar el escollo del monólogo paródico y, a su vez, provocar un efecto hilarante similar al teatral.

El segundo ejemplo que citamos a este respecto es la trova de la canción ante el rey en el campamento militar (III). Fernando Fernán-Gómez ideó una forma de dotar de comicidad a la escena: el trovador recitaría los versos al ritmo del movimiento umbilical de una de las bailarinas, interpretada por Naima Cherky, de tal modo que se intercalasen los planos del trovador y los del ombligo de la actriz para entender las diferentes modulaciones de ritmo. A más velocidad del ombligo, más rápido cantaba Don Mendo. No obstante, la censura prohibió los planos de tan sugerente ombligo y, por ello, en la película los cambios de ritmo en el recitado no se explican bien. Era, sin duda, un recurso ingenioso de aportar hilaridad a un pasaje cinematográficamente complicado, porque había que hacerlo paródico.

Similar trabajo, en cuanto a necesidad de adaptación paródica, requiere la comicidad verbal de los apartes teatrales. Los discursos de los apartes responden a un planteamiento marcadamente teatral, pues buscan lograr un efecto cómico inmediato entre los espectadores, a los que un actor-personaje se dirige en un juego de necesarias complicidades, en el que se rompe la frontera imaginaria de la cuarta pared: ubicados actores y público en un mismo recinto, aunque acotados los espacios, el espectador debe aceptar que el aparte sólo lo escucha él, y no el resto de actores, que se encuentran en el perímetro acústico del discurso, y debe aceptarlo como técnica paródica (en nuestro caso), cuya efectividad estriba precisamente en la complicidad generada. En virtud, por tanto, de su naturaleza teatral, el trasvase de los apartes al cine supone una reducción de su valor cómico, porque nos encontramos con una relación entre actor-personaje y público no directa, ni inmediata, ni próxima, donde perdemos esa complicidad que Muñoz Seca buscaba obtener de su público teatral. A fin de sacar provecho cómico de los apartes, Fernando Fernán-Gómez trabaja los aspectos de la puesta en escena de la película encaminados a delatar su evidente naturaleza teatral. Son diversos los recursos de que dispone para propiciar esa sensación: por ejemplo, en los instantes finales de la jornada I, cuando Magdalena perdona a Don Pero y se hacen carantoñas, Don Mendo se exalta en sus apartes, para acabar conteniéndose. El director opta por presentarnos en un mismo plano a los tres actantes básicos de la situación: Magdalena, Don Pero y Don Mendo. Los dos primeros aparecen al fondo, en el lado derecho de la imagen, en actitudes amantes, mientras que Don Mendo aparece en primer término, en el lado izquierdo, y, además, sobre su rostro se proyecta una luz roja, reveladora de su estado de exaltación, que desaparece cuando se interroga: «¿Y la palabra que di?» (I). En otras ocasiones, la teatralidad del aparte se obtiene de modo más sencillo: un simple girar la cabeza y poner la mano para evitar ser escuchado

por el resto de personajes, que aparecen en segundo término, sugiere la falsedad y lo convencional del recurso.

Cuando la comicidad lingüística de la obra de Muñoz Seca permanece en el nivel del texto dramático, sin llegar al espectacular, desaparece por completo de la película, al igual que desaparece de la puesta en escena de la obra teatral. Nos referimos a las acotaciones paródicas, tan frecuentes en el texto del dramaturgo gaditano, las cuales representan un guiño al lector teatral.[11] Ejemplos de esta comicidad son: «Bueno, el CONDE, que ya es anciano, es un tío capaz de quitar, no digo el hipo, sino la hipoclorhidria» (I); «dejándose caer sin fuerzas en una silla, digo sin fuerzas, porque si se deja caer con fuerzas puede hacerse daño» (I); «DON PERO hipa, ronca, se retuerce, se estremece y la diña» (IV). Sólo captamos esta comicidad a través de la lectura de la edición del texto dramático; para que existiera en los mismos términos en la versión cinematográfica, tendría que haberse editado el guión y, por supuesto, que en éste se hubiese jugado con tal recurso. Pero esta circunstancia no se ha dado.[12]

Vemos, en consecuencia, que la comicidad verbal pierde efectividad al pasar del medio teatral al cinematográfico, porque es una comicidad teatral por naturaleza. Fernando Fernán-Gómez ha optado por la única solución posible, que parte del aprovechamiento de los recursos del cine encaminados a crear comicidad, de modo que se dosifique en términos de equilibrio la comicidad verbal y la visual, fundada en elementos escenográficos o espectaculares. Y será éste el aspecto fundamental que trabaje el director a fin de crear la atmósfera paródica idónea, de tal modo que procede a una hiperbolización de los recursos teatrales del astracán, ya de por sí exagerados, y obtiene una parodia cinematográfica de la parodia teatral. Hiperboliza los signos no verbales para compensar la pérdida de efectividad cómica en el terreno verbal, pero, a su vez, hiperboliza igualmente esos signos no verbales, de carácter espectacular, que hacen referencia al texto espectacular (no ya sólo lingüístico) paródico del astracán, con el que Muñoz Seca también juega.

Estamos enlazando con el trasvase de la *parodicidad* espectacular del astracán al medio cinematográfico. Y será aquí donde Fernando Fernán-Gómez lleve a cabo el trabajo más esmerado de adaptación paródica, porque a nivel espectacular el cine ofrece unas posibilidades y unos recursos de indudable efectividad cómica. El signo espectacular más relevante es, a nuestro juicio, la selección de los decorados, porque

[11] Recordemos que desde la segunda mitad del siglo XIX y hasta bien avanzado el XX era habitual vender a las puertas de los teatros los textos dramáticos en ediciones preparadas para los mismos días de representación de la obra en cuestión. Existía, por tanto, un amplio número de lectores teatrales, no sólo público.

[12] Y aunque tuviésemos la edición del guión, cabe apuntar que no existe un lector cinematográfico como sí lo hay para el teatro. No tendría, por tanto, mucho sentido buscar esa comicidad exclusiva para el guión, a tenor de la escasa repercusión que tendría.

el espacio teatral de la parodia presupone unas convenciones y una artificialidad que el cine solamente puede buscar y sugerir, con la dificultad añadida de la necesidad de obtener la aquiescencia o complicidad del público.

Muñoz Seca concibió unos decorados muy convencionales, de marcado acento teatral, en el sentido metateatral del término; esto es, que en ellos fuesen reconocibles los espacios habituales de los dramas parodiados: una sala de armas de un gran castillo (I), una mazmorra (II), un campamento militar (III) y una tétrica cueva (IV). Se crea una atmósfera artificial, teatral, que no resulta forzada en la puesta en escena a causa de las convenciones del propio espacio teatral en el que se monta, donde la complicidad del público es factor consabido. Es, por tanto, un montaje muy teatral, sin que ello suponga un trabajo de adaptación al medio escénico. No es el caso del medio cinematográfico, donde esa teatralidad requiere una concienzuda adaptación si se pretende respetar la naturaleza de los decorados. Fernando Fernán-Gómez actúa en consecuencia y construye un espacio que delata explícitamente su teatralidad. Desde el inicio, ya en los títulos de crédito, nos sitúa en el espacio teatral: la cámara se ubica en el patio de butacas de un teatro y enfoca el escenario, aún con el telón bajado. Ahora bien, la película no es la grabación de una obra teatral, pues como dice el director: «pensé que podía hacer una película que no reprodujese una representación, pero que se inspirase en los modos teatrales seudorrománticos en cuanto a decoración, vestuario, trucos, interpretación…».[13] De hecho, cuando se alza el telón y avanza la acción, el espacio nos lleva a un campo exterior, real, aunque con elementos falsos: árboles de mentira, castillo de cartón-madera… Esto es, el espacio no se reduce a la imitación de un espacio teatral, sino que incluye numerosas localizaciones exteriores, de calle, no teatrales, a las que sin embargo se añaden accesorios y elementos artificiales, no reales.

En un principio, la idea de Fernando Fernán-Gómez era presentar los decorados de papel pintado, a imitación teatral, para enfatizar la sensación de artificio, de convención: «Me gustaba que en la película se notase que las paredes eran de papel, que se movieran».[14] Se encontró, no obstante, con la negativa de los productores[15] y llegó a un acuerdo para emplear materiales sólidos, de madera, pero con apariencia falsa, teatral; a excepción de un pasaje bélico, de invención propia del guionista, donde sí permitieron utilizar un fondo de papel pintado. Así pues, nos encontramos en la película con decorados artificiales, de apariencia teatral, pero no cerrados al espacio del escenario de un teatro: en la jornada I no nos movemos sólo por la sala del castillo

[13] FERNÁN-GÓMEZ, *op. cit.*, p. 448.

[14] *Ibidem*,p. 450.

[15] Véase en el capítulo referido de sus memorias y también en el número 9 de *Nickel Odeon* la paradójica razón con la que los productores justifican su negativa al uso del papel como material de los decorados.

(donde, por cierto, los accesorios son falsos: espejos pintados, antorchas cuyo fuego es de papel charol, al igual que el fuego de la chimenea…), sino que hay tres exteriores reales (llegada de Don Mendo al exterior del castillo, encuentro de Don Mendo con el Marqués de la Moncada y el Barón de Vedia al pie de una higuera y la dependencia donde juegan a las cartas), aunque con elementos y accesorios falsos (los árboles, las piedras, las cartas…); en la jornada II, además de la mazmorra, la película presenta una paródica sala de castigo, donde tienen lugar las torturas más ridículas; la jornada III nos ubica en diferentes espacios del campamento militar: interior de tienda, exteriores y extramuros, donde se recrea una paródica batalla, inexistente en la obra de teatro, en la que se vale de efectos ópticos para hacer aparecer y desaparecer los escuadrones a su antojo, y cuyo final no resulta menos ridículo (gracias al enorme imán, que atrapa las armaduras metálicas de los soldados y los bloquea); y en la jornada IV vemos la tétrica cueva y sus alrededores. En ella habrá una cascada de falsa agua. Y para concluir la obra, y cerrar de ese modo la apariencia teatral, aparece de nuevo explícitamente el escenario del teatro y en su concha el personaje del apuntador, envuelto en una mar de sangre, fallece.[16] A continuación, la cámara nos ubica en el patio de butacas, al igual que al principio, y se baja el telón. Al instante se sube de nuevo para que saluden los actores y, al bajarse, termina la película, entre ovaciones del público.

La teatralidad buscada se convierte, según lo visto, en recurso paródico, porque en el medio cinematográfico resulta forzada, a causa de sus características.[17] No es la grabación de una representación teatral, sino el afán de darle a la película sensación teatral a fin de evidenciar lo convencional y artificial de sus recursos. Fernán-Gómez idea una estrategia metateatral paródica, que extiende a la totalidad de signos que incorpora la película. Donde más se ha trabajado desde la perspectiva de la adaptación paródica es en el signo de los decorados, pero no podemos negar la hiperbolización creativa en otros signos, tales como:

1) *Los personajes*. Son escasos los rasgos que añaden más hilaridad al signo ya paródico en la versión teatral, pero podemos citar algunos. A Don Mendo, por ejemplo, lo vemos de inicio trepando por la escala exterior a cámara rápida, mientras que Muñoz Seca lo presenta físicamente ya en la sala; cuando relata sus penas a Magdale-

[16] El recurso de matar hasta al apuntador es ya un tópico, que se había extendido en los montajes teatrales. De hecho, García Castañeda relata en la introducción de su edición de *La venganza de Don Mendo* que la primera vez que vio la obra, en San Sebastián a los once años, ya cerraba la obra la muerte del apuntador. Fernán-Gómez recoge, por tanto, una situación ya recurrente, que añade más comicidad si cabe a las ridículas muertes de la escena final.

[17] Sánchez Noriega habla del distanciamiento y la convencionalidad del teatro frente a la tendencia a la identificación y realismo del cine.

na porque ha perdido a los naipes, le brotan ríos de lágrimas, a diferencia de la obra teatral, donde la acotación hace referencia a una única lágrima; su exaltación en los apartes del final de la primera jornada es llevada hasta los más altos extremos gracias al recurso de proyectar una luz roja sobre su rostro, al que ya nos referimos; y su tenacidad a la hora de romper la espada, antes de entregarla, resulta desmedida, prolongando la escena de un modo no sugerido en la obra teatral. De Magdalena se enfatiza su coquetería a través de la escena musical de la primera jornada (inexistente en el drama), donde se desviste al ritmo de un tango ayudada por Doña Ramírez. En el caso de Don Pero la película se recrea en la cualidad de cornudo, pues son constantes las situaciones, sobre todo en la tercera jornada, en las que cuando Don Pero se queda inmóvil, estático, detrás de él asoman unos cuernos, pintados en el decorado. Y para el caso del rey Alfonso, la película se extiende en su recibimiento en el campamento y añade un guiño paródico: el rey se agacha para coger del suelo un palillo que le había caído a un tambor y provoca, por ello, una tremenda algazara y ovación aprobatoria de la comitiva. El denominador común para todos los personajes es una vuelta de tuerca más en la ruptura del decoro, que ya resultaba desmedida en la parodia teatral.

2) *El vestuario*. Aunque Muñoz Seca no indique en acotaciones el vestuario de sus personajes, los juegos de cuernos bordados en los trajes que la película presenta no podemos citarlos como rasgo paródico innovador, puesto que esos diseños se desprenden del texto teatral y así se tienen en cuenta en las representaciones. Sí presenta más trabajo paródico los diseños de los torturadores de la sala de castigo de la segunda jornada, espacio inexistente en la versión dramática. Es más, el efecto paródico suscitado proviene más que de los trajes, cuyo aspecto recuerda el vestuario sadomasoquista, del contraste entre éstos y la ridiculez de sus torturas, en virtud del cual se rompe del modo más tajante cualquier atisbo de decoro.

3) *La música*. El uso paródico que la película hace de este recurso en situaciones donde la obra teatral no lo presenta se resume en cuatro casos: en primer lugar, son frecuentes los golpes de música, a modo de marca de clímax, cuando Don Mendo expone algún pensamiento *conflictivo*; un segundo uso paródico de la música afecta a la escena del tango, donde se incide en la caracterización de Magdalena como mujer coqueta, ya aludida; en tercer lugar, en el recibimiento que tributan al rey en el campamento, un tambor acompaña con su onomatopéyica voz el sonido del instrumento; y en última instancia, cabe incidir en la comicidad del juego rítmico que se plantea en la canción que trova Don Mendo en la tienda real, ya explicado arriba.

4) *La interpretación*. Este signo resulta paródico en el medio cinematográfico a causa de su naturaleza forzada, porque en ese intento de aportar sensación de teatralidad, de falsedad a la película, los actores no actúan, sino que nos hacen ver que actúan, esto es, hiperactúan. Hacen hincapié en las formas, en la interpretación teatral, de modo que el público obtiene esa apariencia irreal y descubre el artificio y lo convencional de esa actuación: vemos desmayos mal fingidos, finales de jornada marcadamente teatrales (los personajes quedan inmóviles sobre el escenario), muertes ridículas… De nuevo la metateatralidad asoma con fuerza en este aspecto de la película, donde los actores han de esforzarse más que en teatro,[18] debido a la diferencia de medio, para dar sensación teatral, de falsedad.

5) *Los trucos*. En este campo hacemos referencia a situaciones como la desaparición de los escuadrones en el campo de batalla, el imán gigante que atrae las armaduras de los combatientes, que los vemos volar hasta pegarse al imán, los ríos de lágrimas que brotan de los ojos de Don Mendo, el humo que sale de la boca de Don Pero para denotar su quemazón o los chorros de sangre que manan exageradamente de los heridos mortales en forma de surtidor. El uso de estos recursos no parte de la idea de emplearlos a modo de efectos especiales, sino de la de dar sensación de falsedad, de mentira. Importa que se vea el truco, que se sepa que es mentira, que se descubra la teatralidad del truco; la hilaridad del recurso está asegurada.

6) *Los accesorios*. El tratamiento paródico que desarrolla la película para estos elementos responde a la misma explicación que el de los trucos y se integra en la línea del signo más amplio ya visto: los decorados. Esa idea de falsedad y de artificio está en la base del juego de accesorios ficticios: antorchas cuyo fuego es de papel charol, espejos, estanterías y ventanas pintados en la pared, naipes inventados, piedras de cartón-madera, agua de mentira…

Y con esto cerramos el grupo de signos cuya comicidad paródica ha sido potenciada por la película. Nos parece, por tanto, adecuada nuestra hipótesis inicial, según la cual presentábamos *La venganza de Don Mendo* de Fernando Fernán-Gómez como parodia de la parodia teatral homónima de Muñoz Seca, en virtud del trabajo de recreación que lleva a cabo la versión cinematográfica. Hemos justificado la necesidad de dicha adaptación paródica, porque la naturaleza marcadamente teatral de la parodia de Muñoz Seca suponía dificultades para el medio audiovisual; la principal de ellas, la

[18] A este respecto, Fernán-Gómez, apunta, sin embargo, que «he conseguido —o no he sabido hacerlo de otra manera— actuar igual en el teatro que en el cine. Quizá a alguien le parezca mal porque crea que hay que hacerlo de manera distinta. Yo no he sabido hacer esa manera distinta» (FERNÁN-GÓMEZ, *op. cit.*, p. 94).

comicidad verbal. Ésta es efectiva en comunicaciones directas, de tú a tú, en espacios próximos, como sucede en los teatros. Su trasvase al cine conlleva una fuerte pérdida de efectividad paródica y, a fin de equilibrar el nivel de comicidad, el director ha de potenciar los recursos cinematográficos al máximo, de modo que dosificando los elementos verbales y no verbales se obtenga una respuesta similar en el público de la película a la esperada en el teatral. Y para ello hemos visto que Fernando Fernán-Gómez ha explotado las técnicas paródicas espectaculares, esto es, las del rodaje, frente a las del texto teatral, y con ello ha construido un mundo paródico explícitamente artificial sobre la parodia de Muñoz Seca. El efecto que en teatro genera el lenguaje ha sido desviado en la película hacia la hilaridad de la puesta en escena, que exagera el discurso espectacular del texto dramático, ya de por sí paródico. Y el resultado ha sido una obra graciosa, bien valorada por el público, que ha aceptado cómplicemente la visión metateatral que plantea Fernán-Gómez, quien a fin de cuentas no buscaba otra cosa sino «encontrar alguna manera de divertirme yo al trasladarla al cine».[19]

Bibliografía

AA.VV., *Nickel Odeon*, nº 9, 1997.

CANTOS CASENAVE, Marieta y ROMERO FERRER, Alberto (eds.), *Pedro Muñoz Seca y el teatro de humor contemporáneo (1898-1936)*, Cádiz, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Cádiz, 1998.

FERNÁN-GÓMEZ, Fernando, *El tiempo amarillo. Memorias ampliadas (1921-1977)*, Madrid, Debate, 1998.

MUÑOZ SECA, Pedro, *La venganza de Don Mendo*, ed. Salvador García Castañeda, Madrid, Cátedra, 1997.

——, *La venganza de Don Mendo*, Ed. de Javier Huerta, Madrid, Edaf, 1998.

SÁNCHEZ NORIEGA, José Luis, *De la literatura al cine. Teoría y análisis de la adaptación*, Barcelona, Paidos, 2000.

[19] FERNÁN-GÓMEZ, *op. cit.*, p. 448.

DIÁLOGOS DIECIOCHESCOS. POESÍA Y PINTURA

PILAR PÉREZ PACHECO
UNIVERSITAT DE VALÈNCIA

Pocas ideas ilustradas encontramos en España en el periodo anterior al reinado de Carlos III (1759-1788). Por ello, en esta ocasión no nos detendremos en la primera mitad del Siglo de las Luces, en la que pervive una prolongación del barroco, con modelos, más que agotados, degenerados «en una hinchazón enfermiza y en un artificio afectado», en palabras de Ignacio de Luzán,[1] uno de los primeros teóricos que denuncian esta situación de agotamiento estético. En estas líneas haremos un breve recorrido por la poesía de la segunda mitad del siglo ilustrado relacionándola con la pintura de la época, e intentando ver en qué temas coinciden y dialogan estas dos manifestaciones del arte, producto ambas de una atmósfera común surgida de los postulados más profundos de la filosofía de la Ilustración y del ambiente sensual y gusto hedonista que reinaba en Europa.

Para Guillermo Carnero[2] «hoy vemos el XVIII como una dualidad dialéctica, cuyos polos son, por una parte, la razón normativa y, por la otra, la emoción y la sensibilidad». Tanto este autor como Joaquín Arce consideran inadecuada la denominación «neoclásica», que se ha venido aplicando con carácter casi general para caracterizar esta época en sentido literario, y apuestan por el término «poesía ilustrada», pues es el que mejor puede definir la nueva actitud intelectual y ética que forma el sustrato ideológico de la segunda mitad del siglo XVIII.

En la actualidad es unánime la opinión de la crítica al señalar las distintas tendencias poéticas que conviven en el mismo periodo temporal. En líneas generales, las razones de la poesía llamada «ilustrada» por Guillermo Carnero, podemos rastrearlas en la *Epístola a sus amigos salmantinos* de Jovellanos; en ella el magistrado y poeta aconseja a los poetas de la orilla del Tormes que abandonen el «caramillo pastoril» para ocuparse de otros temas más relacionados con los problemas de la patria. Son las composiciones de la veta de la «poesía ilustrada» que difunden las verdades útiles del ideario reformista del siglo de las Luces y están repletas de consideraciones filosóficas y morales que deben contribuir a la formación y al progreso de la colectividad. Una clara estructura expositiva, con lenguaje musical e innovador puesto al servicio de la comunicación y un ritmo natural y airoso son los elementos en juego para la ne-

[1] LUZÁN, Ignacio de, *La poética o reglas de la poesía en general y de sus principales especies*, Ed. de Isabel M. Cid de Sirgado, Madrid, Cátedra, 1974 [1737-1789], p. 80.

[2] CARNERO, Guillermo, *La cara oscura del Siglo de las luces*, Madrid, Fundación Juan March y Cátedra, 1983, p. 14

cesaria renovación de las viejas formas y el desarrollo de nuevas propuestas temáticas; desde el campo de la filosofía los temas están marcados por el deseo de saber y propagar conocimientos, con un claro predominio de la preocupación moral, y donde la amistad ocupa un lugar de privilegio. Los poetas ilustrados acompañan las cartas a sus amigos con epístolas en las que celebran valores personales, aconsejan, comunican noticias o les participan preocupaciones íntimas. Critican la ociosidad de los nobles y las consecuencias del poder en sátiras de circulación clandestina. Desde esta perspectiva podemos leer composiciones como *Tres potencias bien empleadas en un caballero de estos tiempos* de Tomás de Iriarte:

Me lavo. Que me vengan a afeitar.
Traigan el chocolate, y a peinar.
Un libro… Ya leí. Basta por hoy
Si me buscan, que digan que no estoy…
Polvos… Venga el vestido verdemar…
¿Si estará ya la misa en el altar?…
¿Han puesto la berlina? Pues me voy.
Hice ya tres visitas. A comer…
Traigan barajas. Ya jugué. Perdí…
Pongan el tiro. Al campo, y a correr.
Ya doña Eulalia esperará por mí…
Dio la una. A cenar, y a recoger…
«¿Y es éste un racional?» «Dicen que sí.»[3]

Fig. 1 *Esto sí que es leer*

que bien podríamos ilustrar con el grabado de Goya *Esto sí que es leer*. En ambos casos se aprecia la crítica feroz del noble desocupado que distribuye su tiempo entre el arreglo personal, las visitas, el juego y… el no hacer nada.

En otro de los «Caprichos» de Goya, *El sí pronuncian y la mano alargan al primero que llega*, el aragonés satiriza los matrimonios de conveniencia, costumbre muy arraigada en la época y de funestas consecuencias para el equilibrio social y productivo. Jovellanos recoge este asunto en su *Sátira primera a Arnesto*; con tono divertido y mordaz, relata las correrías de Alcinda, mujer casada que pasa las noches fuera de casa, regresa cuando ya es de día, todavía de la mano del amante, y entra a la alcoba donde duerme el marido cornudo,

¡Cuántas, oh Alcinda, a la coyunda uncidas,
tu suerte envidian! ¡Cuántas de Himeneo

[3] Tomás de Iriarte, *Tres potencias bien empleadas en un caballero de estos tiempos* (en POLT, John H. R. (ed.), *Poesía del siglo XVIII*, Madrid, Castalia, 1994, p. 227). Las imágenes de Boucher, Fragonard y Watteau que aquí presentamos están tomadas de la siguiente dirección de Internet: <http://www.ibiblio.org/wm/paint/auth>, mientras que las de Goya provienen de <http://www.calcografianacional.com>.

buscan el yugo por lograr tu suerte,
y sin que invoquen la razón, ni pese
su corazón los méritos del novio,
el sí pronuncian y la mano alargan
al primero que llega! ¡Qué de males
esta maldita ceguedad no aborta![4]

Son múltiples los ejemplos que podríamos continuar citando de la perfecta sintonía entre poetas y pintores del siglo XVIII cuyas obras reflejan, y aun más, son la expresión, de los ideales reformistas de cambio social, y el vivo reflejo de la atmósfera de la época.

En este sentido, es casi una obviedad considerar a Francisco de Goya como el artista ilustrado que participa de los cambios y preocupaciones de su tiempo. Al margen de los inevitables encargos y con la salvedad de que fue pintor de la corte, la mayoría de sus obras manifiestan su apoyo y adhesión a las ideas de la Ilustración que se evidencian, no sólo en sus series de los *Caprichos* o en los conocidos *Desastres de la guerra*, sino también en aquellas obras de carácter más supuestamente convencional o ambiguo, como los retratos; entre ellos el realizado a Carlos III, artífice de la Ilustración, y al que, según parece, representó con bastante benevolencia con respecto al modelo (contrariamente al que pintó de Fernando VII); algo similar ocurre con el retrato de su amigo Leandro F. de Moratín, hombre al parecer no muy agraciado físicamente pero de buena apariencia en el lienzo; no obstante, es en el retrato de Jovellanos en el que más claramente se advierte el apoyo del artista a la ideología de la Ilustración, al representarlo con la figura al fondo de Minerva, diosa de la sabiduría, y sujetando en la mano la innovadora propuesta de «reforma agraria» que le valdría el enfrentamiento con los sectores inmovilistas y el destierro.

Aunque Joaquín Arce delimita la poesía rococó a una serie de composiciones aisladas de gracia expresiva y carácter blandamente sensual, para Guillermo Carnero, en cambio, se trata de una auténtica corriente dentro de la poesía del XVIII, que reivindica como valores la elevación de la emoción y la sensibilidad a principios supremos de carácter ético y estético:

> La poesía Rococó es una excelente manifestación de la aspiración dieciochesca al hedonismo, a la liberación y felicidad humanas […] bajo el disfraz pastoril late una potente energía librepensadora que conducirá en ocasiones al erotismo franco y declarado como antídoto a la moral represiva. La filosofía del Rococó poético es muy simple: la exaltación del valor del presente irrecuperable más allá del disfrute de su fugacidad, y de los goces y placeres que ofrece una vida sencilla y *despreocupada*.[5]

---

[4] Gaspar Melchor de Jovellanos, *Sátira primera a Arnesto*, en *Poesía del siglo XVIII*, p. 176.
[5] CARNERO, *op. cit.*, pp.70-71.

La poesía rococó está fundamentada en la filosofía del amor galante y voluptuoso que recrea situaciones estereotipadas de fascinación instantánea, requerimiento amoroso y lamentaciones, expresadas por prototipos pastoriles que rinden culto a la belleza del cuerpo femenino sin más conflictos que los derivados del rechazo de la amada. Anacreónticas que cantan las alegrías del amor y el vino con léxico del gusto cortesano de modales refinados, lujo y objetos caros de valor meramente decorativo; versos cortos y exclamativos de ritmo marcado con profusión de diminutivos y epítetos que dan rienda suelta al arrobamiento del poeta, en el entorno edénico de jardines poblados de flores y pájaros, envuelto en el susurro de fuentes tranquilas y arroyos espumosos. Un *locus amoenus* primorosamente diseñado para ensalzar el amor y la belleza de todos y cada uno de los atributos de la amada.

La anacreóntica, que debe su origen a los modelos literarios clásicos y renacentistas, refleja ahora una Arcadia ennoblecida y un bucolismo más sensual, que hacen de ella el vehículo idóneo de la aspiración dieciochesca al hedonismo y a la liberación y felicidad humanas y que en lugar de limitarse a un mero y cuidado ejercicio literario, tras la apariencia arcádica y pastoril «late una potente energía librepensadora que conducirá en ocasiones al erotismo franco y declarado como antídoto a la moral represiva».[6]

Según David Gies, para comprender mejor la aplicación del término rococó a la poesía «hay que pensar en la pintura dieciochesca, donde se ven con claridad los motivos, imágenes y temas que se recogerán luego en la poesía»;[7] Watteau, Fragonard y Boucher son los pintores dieciochescos que mejor captan el mundo rococó añadiendo un nuevo elemento erótico y sensual; recrean un ambiente hedonista de transcurrir placentero que podemos observar en *Los campos Elíseos* de Watteau, donde jóvenes de ambos sexos reposan y charlan amablemente en el marco de un suntuoso jardín; o en *Embarque a la isla de Citerea*: en que los personajes representados están a punto de iniciar una peregrinación a esta isla en busca del amor (en Citerea nace Venus de la espuma del mar). Watteau mezcla realidad y fantasía. Es real la costumbre de los nobles de irse a ca-

Fig. 2 *El baño de Venus*

[6] *Idem*.

[7] GIES; David T., «El concepto de Rococó y su aplicación a la poesía», en CARNERO, G., *Historia de la literatura española. Siglo XVIII (vol.1)*, Madrid, Espasa Calpe, 1995, p. 222.

sas de campo a merendar o pasear en barca; la fantasía es la inclusión del elemento mitológico. La mitología tiene en ocasiones un tratamiento casi doméstico, como podemos observar en *El baño de Venus* de Boucher, en el que se representa a Venus como una mujer en la cotidianeidad de su gabinete en el momento íntimo del baño, rodeada de ángeles y palomas.

La paloma es un elemento de alto contenido erótico que se prodiga habitualmente en la pintura rococó, y que también podemos encontrar en los poetas de la época, como en el ciclo de *La paloma de filis* de Meléndez Valdés, del que hemos seleccionado estos dos fragmentos en los que la paloma, convertida prácticamente en el centro del poema, es utilizada como excusa para hablar de los senos de la amada:

Donosa palomita,
así tu pichón bello
cada moroso arrullo
te pague con un beso,
que me digas, pues moras
de Filis en el seno,
si entre su nieve sientes
de Amor el dulce fuego

(fragmento de la Oda II)[8]

Teniendo su paloma
mi Fili sobre el halda,
miré a ver si sus pechos
en el candor la igualan;
y como están las rosas
con su nieve mezcladas,
el campo de las plumas
al del seno aventaja

(fragmento de la Oda V, p. 79)

Joaquín Arce considera que Meléndez Valdés es la culminación de las tendencias poéticas del siglo, máximo poeta de la Ilustración que representa la cima del gusto rococó, y el que mejor expresa los elementos sensuales:

Pedíte un dulce beso,
y tú al dármelo, Nisa,
los labios de mi boca
tan de ligero quitas,
que cual huye asombrado
el que en la hierba pisa
la víbora así lejos
de mí tu faz retiras.
¡Ay, ay!, esto no es darme
un beso, sino vivas
ansias de que me beses
mil veces, vida mía.

(Oda VII, *Besos de amor*, pp. 167-168)

[8] MELÉNDEZ VALDÉS, JUAN, *Poesía y prosa*, Joaquín Marco (ed.), Barcelona, Planeta, 1990, pp. 75-76.

Esta oda de Meléndez Valdés podríamos relacionarla con el cuadro de Fragonard *Beso robado*, donde el amante parece robar un beso por sorpresa a la muchacha que simula apartar la boca con estudiada coquetería.

Para David Gies «el Rococó poético y pictórico del XVIII es la degradación del ideal cristiano del Renacimiento; la contemplación de lo espiritual se transforma ahora en la contemplación […] del cuerpo femenino»,[9] contemplación y relación minuciosa y detallada que podemos rastrear en las descripciones de las amadas de prácticamente todos los poetas de la segunda mitad del XVIII. El cuerpo de la mujer convertido en objeto y motivo de contemplación, admiración, deleite y culto, a través de la mirada del artista. En *Muchacha descansando*, Boucher pinta una muchacha echada boca abajo, con las piernas indolentemente abiertas y un gesto de distraído embeleso, que sugiere un gran erotismo latente. Algo similar a lo que ocurre en *Jugando con el perro* de Fragonard: una joven de aspecto adolescente, con las piernas alzadas, juguetea con un perrito en los pies, describiendo una escena de alta tensión erótica; no parece casual la elección de los pies en este cuadro si recordamos lo que cuenta Carmen Martín Gaite en su libro *Usos amorosos del dieciocho en España*: las mujeres se guardaban de mostrar los pies en público por considerarse poco pudoroso, de ahí la costumbre de taparlos con el tontillo cuandoen las reuniones sociales se sentaban en el suelo. Con estas dos imágenes nos aproximaríamos a la zona fronteriza que algunos críticos establecen entre lo sensual-erótico y lo obsceno; aunque, más que de obsceno, nosotros preferimos hablar de un aumento del tono erótico y sensual.

Fig. 3 *Jugando con el perro*

También Guillermo Carnero advierte del cambio de tono en la poesía: «Y junto a este erotismo gozoso, hay en la poesía del XVIII otras modulaciones del tema, que van de lo satírico a lo putesco, pasando por lo festivo y anticlerical, en el mismo Meléndez, en Samaniego, en Nicolás Moratín».[10] Aunque para autores como Mario Di Pinto la fábula de tono erótico (obscena a veces) trasciende la mera diversión popular para convertirse en elemento transgresor ya que «crea en el destinatario una espera

[9] GIES, *op. cit.*, p. 227.
[10] CARNERO, *op. cit.*, p. 74.

que debe rematarse con una enseñanza moral: invertir esta moral constituye la verdadera transgresión».[11]

Y a este aumento de tono entre lo erótico y lo obsceno adscribiríamos el *Arte de las putas* de Nicolás Moratín. El autor acompaña a su pupilo en un paseo por el Madrid nocturno, aleccionándolo sobre las prostitutas propias de cada barrio: cuáles hallar y en qué lugares, desde teatros a procesiones, o buscar la ayuda de una alcahueta; aunque las más recomendables son las muchachas venidas de los pueblos (corrompidas por duques y marqueses) porque son las menos exigentes. Edith Helman reconoce, más que el mérito artístico de la obra, el interés como documento sociológico de un magnífico conocedor de la noche madrileña, y apunta que «únicamente algunos grabados de Goya están tan empapados de erotismo».[12] Pero David Gies va más allá en sus apreciaciones al afirmar que, incluso en esta obra de Nicolás Moratín, aflora la misma necesidad reformadora que en sus producciones dramáticas y poéticas: propone el divorcio y rechaza la castidad por antinatural, aboga por la prostitución regulada para combatir las enfermedades venéreas y propugna una reforma de la educación concienciando a los alumnos de los problemas antes que imponiendo preceptos. Con el objetivo de instruir a los jóvenes en las prácticas carnales, muestra la faceta de un Madrid depravado.

Muy cercana a esta opinión se sitúa la de Mario Di Pinto para quien la obra de Moratín es el ejemplo más característico de una literatura que advierte el cambio radical de las costumbres morales y cívicas, consecuencia de la renovación ideológica que «acababa por subvertir violentamente el orden tradicional».[13] Todo le hace suponer que don Nicolás está más interesado en satirizar un sistema represivo y reaccionario, una sociedad hipócrita, que en escribir un divertimento del gusto popular.

En esa mezcla de lo satírico y lo putesco pasando por lo festivo y anticlerical podemos situar los siguientes fragmentos de *Los gozos de los elegidos* de Félix M. Samaniego:

[Una voz femenina llama a un guardia
cuando vuelve al cuartel de noche.
Él acude y ella lo mete en casa]

[…]
El guardia la obedece
metiéndose en el lecho que le ofrece,
cuyo calor benéfico al momento

[11] DI PINTO, Mario, «Lo obsceno burgués», en Rico, Francisco y CASO GONZ´LEZ, J. M. (eds.), *Historia y crítica de la literatura española, Ilustración y Neoclasicismo (vol. 4)*, Barcelona, Crítica, 1983, pp. 242-246 (la cita corresponde a la página 243).

[12] HELMAN, Edith, *Jovellanos y Goya*, Madrid, Taurus, 1970, p. 230.

[13] DI PINTO, *art. cit.*, p. 243.

le templa el instrumento,
y mucho más sintiendo los abrazos
con que en amantes lazos
la dama que le entona
expresiva y traviesa le aprisiona.

[cuando intenta montarla, ella le dice que,
para que no sea pecado, han de hacerlo
de la manera que le ha dicho su confesor]

[…]
El guardia, deseando le instruyera
en lo que eran delicias celestiales,
dejó que dispusiera
la dama de sus partes naturales;
y halló que su pureza consistía
en que el varonil miembro introducía
dentro de su natura
por cierta industriosísima abertura
que, sin que la camisa levante,
daba paso bastante,
como agujero para frailes hecho,
a cualquier recio miembro de provecho.[14]

Iris Zavala ubica a Samaniego en el epígrafe de la literatura galante o libertina, surgida de la prohibición de las diversiones, que se complace en el amor como juego malicioso, conformando los discursos silenciados de la época, algunos de ellos —los de Moratín y Samaniego— emparentados con un discurso oculto de desmitificación clerical: «Los poemas de Samaniego no son tal vez obscenos y lascivos, sino que el lector social concreto los leyó dentro de su transgresión social».[15]

En ocasiones resulta difícil precisar los límites entre poesía ilustrada y poesía romántica, sobre todo a la luz de poemas como las *Noches lúgubres* de Cadalso, la *Epístola del Paular* de Jovellanos o la *Elegía a Jovino el melancólico* de Meléndez Valdés, que proponen una cosmovisión, una geografía y una terminología muy cercanas al Romanticismo.

La predilección dieciochesca por las emociones da razón de un nuevo tratamiento de la naturaleza, uno de los elementos más característicos del siglo XVIII. Una naturaleza que, partiendo del *locus amoenus* arcádico, se convierte en el elemento decorativo idealizado y selectivo del Rococó, en fuente de reflexión deísta de la filosofía

[14] PALACIOS FERNÁNDEZ, Emilio, *Vida y obra de Samaniego*, Vitoria, Caja de Ahorros Provincial de Álava, 1975, p. 282.

[15] ZAVALA, Iris M., «Viaje a la cara oculta del Setecientos», en *Nueva Revista de Filología Hispánica*, 33, 1984, p. 14.

ilustrada, para desembocar en una naturaleza fuente de introspección emocional del poeta romántico. Para el sujeto romántico el paisaje es el correlato subjetivo de los sentimientos humanos. El poema expresa la visión interiorizada que el poeta tiene del paisaje: no es la naturaleza que ve la que escribe sino la que siente: un paisaje de desolación creado a imagen y semejanza de la pena del sujeto lírico.

El cuadro *La tormenta* de Fragonard es la expresión clara de una naturaleza transformada, arrebatada, por los sentimientos del artista: la gama de grises azulados de un cielo embravecido se cierne amenazante sobre la masa de personas y animales asustados, en marrones y ocres, que a duras penas pueden mantenerse sin ser arrastrados por tanta furia.

Además de proporcionar un nuevo tratamiento de la naturaleza, el emocionalismo dieciochesco incorpora la fascinación por las ruinas, los sepulcros y la noche, como elementos de meditación pesimista en torno a la condición humana, que pone especial acento en la amenaza de la muerte y el dolor. Sentimiento magníficamente expresado por José Cadalso en un poema de especial sensibilidad, *A la muerte de Filis*: en él resuena el triste y melancólico lamento de Dalmiro en la expresión de una naturaleza transformada por el dolor ante la muerte de la amada. El mismo dolor que ilustra Goya en el capricho, *El amor y la muerte*, en el que resulta difícil precisar exactamente quién es cada cual en el desesperado abrazo mortal.

En lúgubres cipreses
he visto convertidos
los pámpanos de Baco
y de Venus los mirtos;
cual ronca voz del cuervo
hiere mi triste oído
el siempre dulce tono
del tierno jilguerillo;
ni murmura el arroyo
con delicioso trino;
resuena cual peñasco
con olas combatido.
En vez de los corderos
de los montes vecinos
rebaños de leones
bajar con furia he visto;
del sol y de la luna
los carros fugitivos
esparcen negras sombras
mientras dura su giro;
las pastoriles flautas
que tañen mis amigos,

Fig. 4 *El amor y la muerte*

resuenan como truenos
del que reina en Olimpo.
Pues Baco, Venus, aves,
arroyos, pastorcillos,
sol, luna, todos juntos
miradme compasivos,
y a la ninfa que amaba
al infeliz Narciso,
mandad que diga al orbe
la pena de Dalmiro.

(*A la muerte de Filis*, José Cadalso)[16]

El artista romántico carece de la más leve vocación por la vida; sumergido en una profunda sensación de soledad y aislamiento, materializa en sí mismo la tristeza, la melancolía y la más honda desesperación.

Russell Sebold lo ha expresado de forma elocuente: «Sin duda, el principal distintivo del *homo romanticus* —así como más tarde del hombre moderno en general— es el abismo que se abre entre su honda necesidad de creer y su incapacidad de materialista para hacerlo».[17]

El hombre se siente tan solo, tan triste y tan diferente de cuanto le rodea, que se sumerge desesperanzado en el individualismo, resultado de un hondo sentimiento de orfandad universal, presa de su terrible singularidad. Sentimientos expresados magistralmente por Goya en *El Gigante*.

Fig. 5 *El Gigante*

A grandes rasgos hemos recorrido el camino trazado por la crítica actual para la poesía de la segunda mitad del siglo XVIII. Y hemos podido observar que, tanto la poesía ilustrada con sus ideales reformistas para la formación y el progreso de la colectividad, como la poesía rococó hedonista y sensual de amables referentes arcádicos, hasta la poesía romántica expresión de la soledad abismal del poeta, tienen sus expresiones paralelas en la pintura de la época. Porque ambas, poesía y pintura, surgen de las mismas transformaciones de pensamiento y forman parte de la misma atmósfera social y estética.

[16] En *Poesía del siglo XVIII*, pp. 151-152.

[17] SEBOLD, Russell P., *De ilustrados y románticos*, Madrid, El Museo Universal, 1992, p. 38.

Bibliografía

ARCE, Joaquín, «Rococó, Ilustración y prerromanticismo en poesía», en CASO GONZÁLEZ, J. M., *Historia y crítica de la literatura española, IV*, (coord. Francisco Rico), Barcelona, Crítica, 1983.

CARNERO, Guillermo, *La cara oscura del Siglo de las luces*, Madrid, Fundación Juan March-Cátedra, 1983.

——, «La poesía del siglo XVIII (vols. 1 y 2)», en *Historia de la literatura española. Siglo XVIII (I)*, Madrid, Espasa Calpe, 1995.

DÍEZ BORQUE, José María, *Poesía erótica (siglos XVI-XX)*, Madrid, Siro, 1977.

DI PINTO, Mario, «Lo obsceno burgués», en RICO, Francisco y CASO GONZÁLEZ, J. M. (eds.), *Historia y crítica de la literatura española, Ilustración y Neoclasicismo (vol. 4)*, Barcelona, Crítica, 1983.

GIES, David T., «El concepto de Rococó y su aplicación a la poesía», en CARNERO, G., *Historia de la literatura española. Siglo XVIII (vol.1)*, Madrid, Espasa Calpe, 1995.

HELMAN, Edith, *Jovellanos y Goya*, Madrid, Taurus, 1970.

LUZÁN, Ignacio de, *La poética o reglas de la poesía en general y de sus principales especies*, Ed. de Isabel M. Cid de Sirgado, Madrid, Cátedra, 1974 [1737-1789].

MARTÍN GAITE, Carmen, *Usos amorosos del dieciocho en España*, Barcelona, Anagrama, 1987.

MELÉNDEZ VALDÉS, Juan, *Poesía y prosa*, Ed. de Joaquín Marco, Barcelona, Planeta, 1990.

PALACIOS FERNÁNDEZ, Emilio, *Vida y obra de Samaniego*, Vitoria, Caja de Ahorros Provincial de Álava, 1975.

Poesía del siglo XVIII, Ed. de POLT, John H. R, Madrid, Castalia, 1994.

SEBOLD, Russell P., *De ilustrados y románticos*, Madrid, El Museo Universal, 1992.

ZAVALA, Iris M., «Viaje a la cara oculta del Setecientos», en *Nueva Revista de Filología Hispánica*, 33, 1984.

LA PICARESCA EN EL SIGLO XX: FERNANDO ROYUELA

JOSEBA PÉREZ MORENO
UNIVERSIDAD DE DEUSTO

1. *Introducción*

Tras muchas cavilaciones en torno al tema que aquí nos ocupa, finalmente resolví analizar someramente una obra española contemporánea: *La mala muerte* (2000). Mi idea original era semejante, pero el corpus seleccionado variaba, siendo la obra de Tomas Mann *Las confesiones de estafador Félix Krull* el objeto de estudio. La forma de acercamiento iba a ser la misma: tomando como modelo la novela picaresca española clásica, cuya génesis tuvo lugar en la España del siglo XVII, el presente estudio consistiría en unas reflexiones sobre las obras mencionadas. Es decir, se imponía una base comparativa como metodología, de la cual se originarían unos interrogantes y conclusiones que iremos apuntando en la presente comunicación. Finalmente, decidí tomar esta obra precisamente por su procedencia geográfica, enlazando directamente con sus antepasados del siglo XVII. Con esta afirmación no pretendo negar la existencia de este subgénero narrativo en otros espacios literarios diferentes, más bien al contrario. Únicamente me parecía más coherente investigar en el cosmos donde apareció y se gestó este género literario tan problemático.

2. *Objetivos*

Como punto de partida debemos tomar el postulado de que los géneros literarios evolucionan y nunca desaparecen,[1] sino que pueden ocultarse durante unas épocas y reaparecer en otras atendiendo a factores internos de la propia literatura. Según este postulado evolucionista de los géneros literarios, debemos entender que éstos se transforman en esta evolución que pueden llegar a sufrir. Partiendo de esta tesis, nuestro propósito radica en, a través de la ejemplificación en esta obra literaria, intentar arrojar algo de claridad sobre el confuso término denominado «Neopicaresca», tan en boga por parte de la crítica para calificar aquellas obras que *suenan, huelen* a picaresca. Efectivamente, este término —remite a un subgénero narrativo dentro de la novela— se ha convertido en un lugar común y, como tal, ha sido desvirtuado y malinterpreta-

[1] LÁZARO CARRETER, F, *Estudios de poética*, Madrid Taurus, 1976.

do, utilizado como comodín sin saber científicamente a qué nos estamos refiriendo con su utilización. Por tanto, mi principal objetivo es intentar acotar y precisar su significación, así como lanzar una serie de interrogantes sobre esta cuestión.

3. *«Novela Picaresca»*

El primer paso que debemos emprender es delimitar lo más precisamente posible el concepto «novela picaresca», terreno ya de por sí muy resbaladizo. Para ello, en un estudio anterior,[2] recurrimos a la autoridad de los diversos especialistas en la materia y concluimos definiendo siete principios definidores del género, demostrando la existencia del mismo y la posibilidad de abstracción y formulación del mismo por medio de los siguientes rasgos de composición:

1) Autobiografía ficcional.[3] La utilización de la primera persona hace que realidad se nos presente en función de un punto de vista, cuya finalidad es explicar la situación final del personaje, instalado en la «atalaya» de la vida. Es decir, forma y fondo son dos vectores interdependientes.

2) Estructura picaresca,[4] consecuencia del punto de vista adoptado. Por un lado, podemos hablar de novelas cerradas en las que se nos narran una serie de hechos lineales desde el principio hasta el final, punto en el que la narración se da por terminada. Sin embargo, por otro, la vida del personaje queda inconclusa, abierta hacia el futuro.

3) «Caso» y narratario.[5] Estrechamente vinculado a la autobiografía y de gran relevancia para la construcción morfológica de la novela, el «caso» es el eje ordenador de los distintos episodios, a cuya unidad se subordina toda la composición de la obra. El narratario sería el receptor interno de la narración; lo hemos denominado categoría picaresca, a pesar de ser una instancia inmanente y universal, por sus características peculiares e individuales.

4) Las tres instancias del «yo». Dentro de esa primera persona que nos impone su voz y su visión desde el principio de la narración, podemos distinguir varias instancias. Además del «yo-personaje» y del «yo-narrador», hablaríamos dentro de la serie

---

[2] PÉREZ MORENO, Joseba, *Género picaresco y novela de postguerra: la Neopicaresca*, Universidad de Deusto, 2003, Tesina inédita.

[3] Véanse LÁZARO CARRETER, F., *El «Lazarillo de Tormes» en la novela picaresca*, Barcelona, Ariel, 1983, y RICO, Francisco, *La novela picaresca y el punto de vista*, Barcelona, Seix Barral, 2000.

[4] BLANCO AGUINAGA, «Cervantes y la picaresca. Notas sobre dos tipos de realismo», en *NRFH*, XI, 1957, pp. 313-342.

[5] CABO ASEGUINOLAZA, F, *El concepto de género y la literatura picaresca*, Santiago de Compostela, Universidad de santiago de Compostela, 1992.

picaresca del «yo de la situación», teniendo en cuenta la situación comunicativa y condicionando y motivando los otros dos planos.

5) Historia enmarcada. El «caso» picaresco (el lienzo de la obra de arte) está enmarcado por una situación previa (marco de la creación). Las obras picarescas están insertas dentro de un marco, más amplio incluso que los propios límites de la novela en las obras ortodoxas del género, que configura las circunstancias del discurso picaresco, lo delimitan y lo dotan de razones para su existencia.

6) Novela de personaje y novela de espacio. Según la distinción tripartita del profesor Kayser,[6] la novela picaresca participaría tanto de las características propuestas para las novelas de personajes (formación del héroe) como para las novelas de espacio (visión crítica del mundo).

7) Personaje picaresco. Caracterizado básicamente por varios rasgos:

7.1. figura pragmática, sin principios y marginal (*outside*): pícaro←sociedad (antihéroe).

7.2. soledad y desarraigo (mito de la orfandad).[7]

7.3. ascenso social (de un marginado), como venganza de esa sociedad, por medio del engaño y la hipocresía.

7.4. desdoblamiento de la personalidad: comportamiento exterior (social) y vida interior (más auténtica e individual).

7.5. determinismo hereditario y social.

4. *«Neopicaresca»*

Una vez hemos logrado abstraer las categorías picarescas claves para la consecución del género, ya podemos definir el concepto «Neopicaresca». Con este término nos referimos a todas aquellas novelas posteriores al siglo XVII —muy destacable es su renacimiento en el siglo XX— en cualquier ámbito espacial, que podrían inscribirse de un modo científico dentro del género picaresco tal y como lo hemos concebido líneas atrás. Es decir, que nos estamos refiriendo no tanto a la existencia de un nuevo género literario, como a la actualización de uno ya existente. Por lo tanto, partimos del principio de que los géneros literarios evolucionan —actualizándose y transformándose según las peculiaridades y exigencias del momento histórico en el que se inscriben—, de que el sistema literario es un universo dinámico y cambiante.

---

[6] KAYSER, W., *Interpretación y análisis de la obra literaria*, Madrid, Gredos, 1985.

[7] GUILLÉN, Claudio, «Toward a definition of the Picaresque», en *Literature as System*, Princeton, Princeton University Press, 1971, pp. 71-106.

Un ejemplo de novela neopicaresca nos lo proporciona La mala muerte, escrita por el madrileño Fernando Royuela en el año 2000. Goyito, el antihéroe, aparece marcado ya desde sus orígenes por una deformidad física: es enano. Consecuencia de este determinismo hereditario, el personaje es marginado y maltratado por la sociedad, siendo la soledad una de las notas más destacadas de su existir (determinismo social). Por ello, este pícaro va aprendiendo muy poco a poco hasta convertirse en un ser sin principios, en una figura pragmática cuya única máxima es sobrevivir a toda costa y a cualquier precio. La semejanza temática con la picaresca clásica es evidente: genealogía vil (madre puta y padre desconocido), nacimiento marcado por circunstancias extrañas, venta de su persona a un circo (supondrá el despertar del pícaro), servicio a varios amos, marginación social, aprendizaje forzoso a base de golpes y sinsabores, la crítica social y el hambre, entre otros. Finalmente, valiéndose de la astucia que tan útil le ha sido para su supervivencia, consigue hacerse con las joyas de una ricachona e invertir el dinero en negocios, lo que le proporcionará un rápido ascenso en la escala social y, consecuentemente, su transformación en un ser respetado. De este modo, se cumple la máxima final de la picaresca: el héroe (un marginado) logra ascender socialmente, como venganza de esa sociedad, por medio del engaño y la hipocresía. Se vale de las mismas armas que esa sociedad ha utilizado en su contra y el resto de su vida lo pasará buscando venganza de su pasado, además de realizar una sátira de esa sociedad en la que se impone la ley del dinero y las apariencias.

5. *Evolución del Sistema*

Para la demostración de esta formulación teórica apriorística, partimos de los *modos* o *mitos* literarios, abstracciones de un nivel mayor al de los géneros, contenidos en este universo, de carácter universal y transhistórico. Es decir, que son formas a priori de la expresión literaria, caracterizada por su transhistoricidad, su carácter preliterario y su universalidad, y cuyo hábitat es el eje de las simultaneidades.

El maestro Claudio Guillén nos da la clave de toda esta formulación teórica: «a genre has stable features, but it also changes, as a precise influence on the work in progress, with the writer, the nation, and the period».[8] Efectivamente, los géneros literarios evolucionan, bien hacia atrás funcionando como modelos descriptivo de textos históricos, bien hacia delante como una invitación para la combinación de materiales y formas para el futuro, como una constante universal susceptible de ser actualizada. Pero, por encima de ellos, existiría un estado de mayor abstracción, el *Mito Picaresco*, producto de la historia cultural, se mantiene de forma abstracta a través de los tiempos

[8] *Ibidem*, p. 73.

y es reconocible por los lectores (aquellos más cultivados obviamente). Así, un mito literario «assumes a certain cultural continuity and the participation of the reader in this continuity».[9] Dentro del mito literario distinguimos un «picaresque myth»,[10] caracterizándolo de la misma manera, pero refiriéndolo exclusivamente al universo picaresco, lo que nos permite hablar de picaresca contemporánea o «near-picaresque»,[11] incluyendo a Kafka, Thomas Mann, Alfred Kern, Cary o Günter Grasss entre otros.

El objetivo es ver cómo funcionan las características picarescas en diversos tipos de ficción, incluso dentro de otros géneros narrativos. Para ello diferenciamos entre universales y géneros, concibiendo la literatura como un sistema de relaciones en el paradigma (relaciones paradigmáticas). El género es un modelo, una invitación, basado en ciertos principios de composición, mientras que los universales son entidades más abstractas, verificables incluso en otros géneros literarios. Un conjunto concreto y específico de universales darían lugar a un género literario determinado (en este caso el picaresco); no cumplir completamente estas categorías implica otra clasificación más amplia, pudiendo ser clasificadas estas novelas como picarescas en sentido amplio o ser excluidas del universo picaresco. Será el modelo genérico el que dé forma precisa y específica a esos universales, dependiendo de la finalidad última y la intención del emisor.

Debemos tener en cuenta también los siete mundos de ficción como tipos ideales de ficción narrativa que propone Robert Scholes,[12] a los que llama «modos». Su clasificación está basada en las cualidades del mundo al que el narrador hace referencia, habiendo tres posibles relaciones entre el mundo de ficción y nuestro mundo de la experiencia; el mundo de ficción puede ser:

1. Mejor que el mundo de la experiencia (romántico-romance).
2. Peor que el mundo de la experiencia (satírico-sátira).
3. Más o menos igual que el mundo de la experiencia (realista-historia).

A partir de esta distinción distingue siete modos, cuyos extremos serán los modelos que acabamos de mencionar:

Sátira	Picaresca	Comedia	Historia	Sentimiento	Tragedia	Romance

[9] *Ibdem*, p. 99.
[10] *Ibidem*, p. 100.
[11] *Ibidem*, p. 102.
[12] SCHOLES, Robert, *Introducción al estructuralismo en la literatura*, Madrid, Gredos, 1981.

Hay que hacer notar que estos tipos ideales aparecen mezclados en cualquier obra de ficción narrativa, combinados de diferentes maneras para conseguir el objetivo final. De esta forma, es posible contemplar qué modos aparecen en una obra narrativa de ficción y cuál de ellos predomina (muy interesante ver qué modo domina en cada periodo literario). Estos modos, como el mito picaresco, son prenovelísticos y no imponen ninguna forma; tampoco son intransferibles, sino que son formas narrativas primitivas, aplicables a ficciones en cualquier tiempo y lugar.

Semejante a los otros dos modelos propuestos anteriormente, Scholes distingue un modo picaresco, el cual podrá concretarse en diferentes tipos de ficción a lo largo del tiempo de dos formas básicas: como un modo que predomina o como un modo que aparece en la ficción, pero no es el predominante. De ahí la gran capacidad de variación, a través de la combinación, de las diferentes ficciones, dando lugar a un grupo muy heterogéneo y difícilmente sistematizable. Será necesario crear un universo abstracto y general (teórico) a partir de las ficciones históricas y, a partir de este modelo ideal, ver las diferentes variaciones (en nuestro caso nos estamos refiriendo al modo picaresco). De ahí que el modo picaresco pueda aparecer en ficciones que no pueden ser consideradas ficciones picarescas en sentido estricto.

La existencia del modo picaresco implica dar cuenta de una clase específica de narrativa cuya única preocupación es la exploración de la ficción picaresca y de una ficción primitiva que puede ser presentada en varios grados de mezcla con muchas otras obras de ficción. Nuevamente se hace pertinente analizar el grado de filiación picaresca (al igual que en los modelos anteriores), esto es, la proporción de fidelidad al modo picaresco para su clasificación. La visión es muy semejante a la de Claudio Guillén, abstrayendo una macroestructura caracterizada por «disharmony, disintegration, and chaos prevail: nightmarish anxiety»,[13] un mundo opuesto al romance: «If the romance mode satisfice our impulse for vicarious participation in harmony, order, and beauty, then the picaresque mode satisfies our impulse for a vicarious jorney through chaos and depravity».[14]

Es importante para lograr nuestros objetivos tener en cuenta la cuestión de la mezcla de modos: «picaresque often blends with satire, yielding hasty generic identifications»;[15] en el caso de la picaresca hay que tener muy presente la mezcla con la sátira y la comedia, lo que puede distorsionar nuestra visión del mundo y, consecuentemente, incidir en una errónea clasificación como es el caso de tratar *Cándido* de Voltaire como una ficción picaresca.

---

[13] WICKS, Ulrich, *Picaresque Narrative, Picaresque Fictions. A Theory and Research Guide*, London y New York, Greenwood Press, 1989, p. 45.

[14] WICKS, Ulrich, «The Nature of Picaresque Narrative: A Modal Approach», *PMLA*, LXXXIX, 1974, p. 243.

[15] WICKS, *Picaresque Narrative…*, p. 47.

Aunque en el espectro de Scholes aparezcan casi en polos opuestos, la picaresca y el romance comparten, una vez concretados en las ficciones, similitudes estructurales (episodios, aventuras, viaje…). Por eso, la mezcla de modos ideales es algo común:

> most of these examples demonstrate the integration of romance into picaresque, not the inversion or conversion or mere embodiment of romance inside picaresque. Perhaps the picaro has more to do with Amadís and other romance heroes then being their negative image or antitype […]. Perhaps the picaro is another versión of romance hero, differing from him only in circumstance and the kind of world he can it. […] It may will be that if every explicit picaresque contains within itself an implicit romance, so every romance contains within itself an implicit picaresque or satire.[16]

De esta afirmación se deduce una definición de la picaresca mucho más compleja, pues la picaresca es en sí misma una paradoja: «they are narratively integrative (even therapeutic) while fictionally disintegrative; they give disorder order».[17]

Los modos de Scholes son tipos ideales muy válidos como abstracciones, es decir, que su separación es ideal y, por lo tanto, se produce en el plano teórico. Pero debemos tener en cuenta que estas clasificaciones parten de las ficciones en el plano histórico por medio de un método inductivo: de lo concreto a lo abstracto (inducción) y, en un segundo momento, deben ser verificadas descendiendo nuevamente hacia lo histórico (deducción). Así, vemos que es un movimiento bidireccional en el que lo histórico y lo teórico aparecen imbricados, interdependientes entre sí. Es imposible su separación para una correcta utilización y validación del sistema literario. Partiendo de este postulado, observaremos cómo los modos se entremezclan en las ficciones históricas, aunque domine uno de ellos: «any individual fictional text is likely to be a mixture dominated by a single mode».[18]

Consecuentemente, debemos centrarnos en un análisis que abrace ambas perspectivas, desde una visión amplia hasta lo más concreto y específico, desde la observación de datos picarescos en el *Quijote*, por ejemplo, hasta la especificación de aquellos rasgos en las diferentes ficciones que determinan la existencia del género picaresco, desde la comprobación y aceptación de la existencia de una «Ficción (Modo) P», hasta la observación y delimitación del género. En definitiva, postulamos la existencia de una plataforma teórica que nos permite abordar el estudio de obras picarescas pertenecientes a géneros históricos diferentes y, dentro del género histórico picaresco, pertenecientes a épocas y espacios distintos.

---

[16] *Ibidem*, p. 50.
[17] *Ibidem*, p. 51.
[18] *Ibidem*, p. 53.

Además de esta amplia justificación de la existencia de mitos literarios, que validan nuestro planteamiento inicial, vamos a intentar dar un paso más allá con el fin de intentar observar en su totalidad el funcionamiento interno del sistema literario, analizando un ejemplo práctico: las relaciones entre la novela picaresca y la novela de autoformación o *Bildungsroman*.

Podemos afirmar con la profesora Rodríguez Fontela que «la estructura antropológica que sustenta el *Bildungsroman* no es exclusiva de este género novelístico»,[19] no reductible únicamente al ámbito germánico, sino que es aplicable «a cualquier fenómeno narrativo, literario o no, que implique un proceso de autoformación personal».[20] Lo que pretendemos, a través de estas afirmaciones, es plantearnos la proximidad de la novela picaresca con la novela de autoformación; pero, ¿están al mismo nivel?, ¿no está contenida la novela picaresca dentro de la novela de autoformación? En caso afirmativo, ¿por qué?, ¿cómo justificar esta situación?

Según las afirmaciones anteriores, queda bastante claro que bajo ambos tipos de novelística subyace una base antropológica, aquella que implica un proceso de autoformación. Ahora, debemos interrogarnos, una vez aceptado un sustrato común, sobre el tipo de vinculación entre ellas y su desarrollo.

Partamos de los postulados de Ulrich Wicks cuando afirma la complejidad de las relaciones entre la ficción picaresca y el romance. Ambos comparten los mismos *topoi*: «el camino, el viaje, la aventura y la prueba»,[21] lo que le lleva a concluir a la profesora Rodríguez Fontela que el nacimiento de la novela picaresca es consecuencia de una reacción paródica contra los excesos literarios de la novela de caballerías, perteneciente al modo romance. Fernando Cabo valida esta argumentación al afirmar que:

> un determinado género —el picaresco, por ejemplo— se relaciona críticamente con otros géneros —la novela de caballerías, la novela cortesana, etc.— complementarios en la parcelación de lo literario, pero, al mismo tiempo, apunta también hacia otros géneros críticos, distintos a él, aunque en competencia por dar cuenta de una misma zona literaria: he ahí todos los modelos de género picaresco que se suceden en el discurso crítico.[22]

Estas afirmaciones apuntan a los modelos anteriormente estudiados: una base común con diversos resultados en el plano histórico. A través de la parodia se produciría la evolución de los géneros, su perpetuación histórica, pues «la aparente destrucción

---

[19] RODRÍGUEZ FONTELA, M., *La novela de autoformación*, Universidad de Oviedo, Kassel, Reichenberger, 1996, p. 98.

[20] *Ibidem*, p. 98.

[21] *Ibidem*, p. 182.

[22] CABO ASEGUINOLAZA, *op. cit.*, p. 304.

del género provocada por esta clase de parodia [autogenérica], se revela como estímulo inagotable del mismo género al que perpetúa más allá de su momento histórico».[23]

De esta forma, similar en su base a los modelos anteriores aunque diferente en su desarrollo, esta crítico responde a un hecho observable históricamente (base de este trabajo): la evolución de los géneros, concretamente del picaresco. Estas ficciones tienen un sustrato común y su realización en diferentes formas y modelos no es sino la consecuencia de un modo de vestir diferente, «disfraces literarios de distintas aspiraciones humanas que se expresan y desarrollan, narrativamente, con el mismo esquema iniciático».[24] Es decir, que tanto la novela de formación (históricamente hablando), como la novela picaresca y el romance de caballerías comparten una misma «fundamentación antropológico-mítica»,[25] aunque con diferentes resultados. Dejando aparte la novela de caballerías (aquí no nos interesa), concluimos la vinculación directa de los otros dos tipos de novelística —la picaresca y la de autoformación— en un plano teórico, con un sustrato mítico común. Probablemente, estamos hablando de un estadio superior al mito picaresco, aunque también sería bastante coherente situarlos al mismo nivel.

Lo que venimos a concluir es la existencia de un sustrato común, bien superior al mito picaresco, bien al mismo nivel y ambos formando parte conjunta de un mismo estadio. De ahí que ambos géneros literarios compartan características comunes (que no vamos a describir ahora) como el viaje iniciático, la autoformación del héroe, la aventura, la prueba, relación individuo-sociedad, autobiografismo, narración distanciada… En este contexto cobra especial significación la afirmación de Claudio Guillén caracterizando la novela picaresca como novela de autoformación (entendida siempre en sentido amplio, según el esquema representado), rechazando visiones estrechas: «it is utterly false to pretend that only German picaresque novels are, in the broader sense of the term too, Bildungsromane».[26]

6. *Conclusiones*

En esta comunicación hemos tratado de demostrar, a grandes rasgos, la posibilidad de evolución del sistema literario —alterado y modificado— por su relación con otros sistemas literarios y no literarios (como el social, por ejemplo). De ahí que hayamos ido ascendiendo niveles de abstracción con el fin de buscar el origen último de su

[23] RODRÍGUEZ FONTELA, *op. cit.*,p. 186.
[24] *Ibidem*, p. 188.
[25] *Ibidem*, p. 189.
[26] GUILLÉN, *op. cit.*, p. 81.

funcionamiento. Los modos literarios, creaciones abstractas puras y no contaminadas, son el molde básico para la creación de una gramática generativa, es decir, «para poder predecir, según dichos criterios, cualquier posible desarrollo (futuro o ya existente, pero desconocido), de igual modo que una gramática, por simple que sea, puede predecir todas las oraciones que se pueden generar a partir de ella».[27]

Consecuentemente, creemos posible afirmar la existencia de un género al que denominamos *Neopicaresca*, actualización del género picaresco clásico. Nuestros postulados sobre los mitos y los sustratos literarios nos dan, a nuestro entender, la cobertura necesaria para poder formular esta hipótesis. En literatura funcionan diferentes mecanismos no observables directamente, de carácter abstracto, que hacen posible los diferentes desarrollos y actualizaciones del sistema. Todas las ficciones históricas tienen un origen abstracto e ideal, lo que nos permitirá agruparlas por géneros literarios, a pesar de sus múltiples variaciones.

Cuestión diferente es justificar esta actualización, esto es, explicitar las causas históricas del surgimiento de este género en unas épocas y no en otras. Ya hemos dicho que en el siglo XX se produce un renacimiento muy a tener en cuenta de esta tradición picaresca. Creemos, por lo tanto, que esta novelística es proclive a aparecer en épocas de caos —guerra, hambre, desarraigo, soledad, insolidaridad, injusticia, etc.—, es decir, que el momento histórico parece ser la causa generadora de la adopción del molde picaresco. Si atendemos a la tesis de Edmond Cros esta justificación cobra sentido: «los textos vienen generados por unas circunstancias sociohistóricas específicas».[28] Estas y otras explicaciones de carácter sociohistórico son, en nuestra opinión, factores que debemos tener muy en cuenta como condicionantes del renacimiento de esta novelística. Pero, ¿no será que la novela picaresca está en los orígenes del propio género novelístico y, consecuentemente, sus continuas reapariciones no son sino indicios de esta profunda relación? Recordemos que con este género nació la modernidad novelística, casualmente en España.

---

[27] BROOKE-ROSE, Christine, «Géneros Históricos/ Géneros Teóricos: reflexiones sobre el concepto de lo fantástico en Todorov», en Miguel A. Garrido Gallardo (compilador), *Teoría de los géneros literarios*, Madrid, Arco/Libros, 1988, pp. 49-72.

[28] CROS, Edmond: «La noción de novela picaresca como género desde la perspectiva sociocrítica», en *Edad de Oro*, Madrid, XX, 2001, pp. 85-94.

Bibliografía

BLANCO AGUINAGA, C., «Cervantes y la picaresca. Notas sobre dos tipos de realismo», en *NRFH*, XI, 1957, pp. 313-342.

BROOKE-ROSE, Christine, «Géneros Históricos/ Géneros Teóricos: reflexiones sobre el concepto de lo fantástico en Todorov», en Miguel A. Garrido Gallardo (comp.), *Teoría de los géneros literarios*, Madrid, Arco/Libros, 1988, pp. 49-72.

CABO ASEGUINOLAZA, F., *El concepto de género y la literatura picaresca*, Santiago de Compostela, Universidad de Santiago de Compostela, 1992.

CROS, Edmond, «La noción de novela picaresca como género desde la perspectiva sociocrítica», en *Edad de Oro*, Madrid, XX, 2001, pp. 85-94.

GUILLÉN, Claudio, «Toward a definition of the Picaresque», en *Literature as System*, Princeton, Princeton University Press, 1971, pp. 71-106.

KAYSER, W., *Interpretación y análisis de la obra literaria*, Madrid, Gredos, 1985.

LÁZARO CARRETER, F., *Estudios de poética*, Madrid, Taurus, 1976.

——, *El* «*Lazarillo de Tormes*» *en la novela picaresca*, Barcelona, Ariel,1983.

PÉREZ MORENO, Joseba, *Género picaresco y novela de postguerra: la Neopicaresca*, Universidad de Deusto, 2003, Tesina inédita.

RODRÍGUEZ FONTELA, M., *La novela de autoformación*, Universidad de Oviedo, Kassel, Reichenberger, 1996.

SCHOLES, Robert, *Introducción al estructuralismo en la literatura*, Madrid, Gredos, 1981.

RICO, Francisco, *La novela picaresca y el punto de vista*, Barcelona, Seix Barral, 2000.

WICKS, Ulrich, «The Nature of Picaresque Narrative: A Modal Approach», *PMLA*, LXXXIX, 1974, p. 243.

——, *Picaresque Narrative, Picaresque Fictions. A Theory and Research Guide*, London y New York, Greenwood Press, 1989.

UN EJEMPLO DE DON JUAN EN EL XVIII: *NO HAY DEUDA QUE NO SE PAGUE Y CONVIDADO DE PIEDRA* DE ANTONIO DE ZAMORA

MARÍA PERIS BAIXAULI
UNIVERSITAT DE VALÈNCIA

1. *Introducción*

Hoy en día parece un lugar común hablar de la escasez de donjuanes en el dieciocho. En una época de mayor laxitud moral y escepticismo como el XVIII, las transgresiones (sociales, morales) de don Juan no tienen, en teoría, mucha razón de ser,[1] a diferencia del XVII, que tuvo una censura más férrea. Sin embargo, en el siglo XVIII encontramos dos grandes creaciones sobre don Juan: *No hay deuda que no se pague y convidado de piedra* de Antonio de Zamora, publicada en 1744, e *Il dissoluto punito, ossia il Don Giovanni* del binomio Mozart – Da Ponte, estrenada en Praga en 1787. Así, y como ha demostrado Giovanni Macchia,[2] el tema de don Juan era un tema muy

[1] Ana Sofía Pérez-Bustamante se ha expresado en los siguientes términos en su artículo «Saga y fugas de Don Juan»: «Don Juan no busca una sociedad donde impere el amor libre […] porque sin barrotes y celosías […] no podría jugar», en PÉREZ-BUSTAMANTE, A. S. (ed.), *Don Juan Tenorio en la España del siglo XX. Literatura y cine*, Madrid, Cátedra, 1998, p. 16. Asimismo, Carmen Becerra en su libro *Mito y literatura (Estudio comparado de Don Juan)*, Vigo, Servicio de Publicacións da Universidade de Vigo, 1997, p. 124, afirmaba el «aparentemente paradójico eclipse de don Juan durante casi todo el siglo XVIII. En esta sociedad más libre, la imagen de don Juan como transgresor de las normas sociales y del orden moral no tiene mucho sentido». En iguales términos se expresaba María C. Dominicis al afirmar que «en España y dentro de una sociedad que consideraba la pérdida de la honra peor que la pérdida de la vida, los engaños del Burlador cobraban dimensiones trágicas, pero en el XVIII, tan laxo moralmente y tan permeado de escepticismo, los pecados de Don Juan y su castigo terrible son por fuerza acogidos con sonrisas condescendientes», en *Don Juan en el teatro español del siglo XX*, Miami, Ediciones Universal, 1978, p. 29.

[2] Giovanni Macchia lo expresaba en los siguientes términos: «Cuando Mozart empezó a escribir su *Don Giovanni* (estábamos en el año 1787) de *Don Juanes*, *Convidados de piedra*, *Ateos fulminados*, *Impíos castigados*, *Disolutos castigados*, etc., se hablaba, como poco […] desde hacía más de siglo y medio. Se hablaba de ellos por todas partes; en las salas reales, en los palacios de la aristocracia, en las gélidas aulas de los conventos, en los acalorados teatros populares, en las plazas, en las ferias. Y en distintos idiomas: italiano, español, francés, inglés y dentro de Italia, en los más vivos dialectos, del veneciano al napolitano. También era variado el estilo. Desde el estilo áulico, casi académico, al grosero, muchas veces trivial. Ese personaje, venido de tan lejos —nadie sabía con precisión de dónde— había nacido en el teatro y para el teatro, y daba vida a las más opuestas formas teatrales: tragedias y comedias, *Commedia*

en boga por los años en que Mozart escribió su ópera, es decir, no ya sólo en el XVII, sino también en el XVIII.

Para el caso español, es cierto que en el XVIII sólo encontramos el don Juan de Zamora, pero la crítica pasa por alto que esta obra llegó a ser muy popular, hasta el punto que se representó en fecha fija, el día de difuntos, hasta que la obra de Zorrilla la desplazara.[3] Es más, llegó a ser tan popular que Carlos Serrano cita una parodia de esta obra en su libro *Carnaval en noviembre. Parodias teatrales de Don Juan Tenorio* al hablar de las posibles parodias de don Juan antes de Zorrilla y que, obviamente, se refieren a la obra de Zamora. Y es que el tema de don Juan, con todo lo que tiene de transgresión, pienso que es un tema que gusta al público de todas las épocas, tanto las de mayor represión como las de moralidad laxa, siendo el espectador o lector un ente pasivo que observa lo que, en el fondo, le gustaría poder hacer.Por ello, y al hilo del argumento, vamos a destacar las novedades y diferencias que aporta Zamora, comparándolas principalmente con el *Don Giovanni* de Mozart, el otro don Juan del XVIII.

2. *El don Juan de Zamora*

La obra que nos ocupa, *No hay deuda que no se pague y convidado de piedra* (más conocida con el título de *No hay plazo que no se cumpla ni deuda que no se pague*, título que popularizó Mesonero Romanos), se publicó en 1744, en el tomo segúndo de las *Comedias de don Antonio de Zamora* (Madrid, Joaquín Sánchez), y debió de escribirse entre diez y veinte años antes. Quizá simbólicamente, un siglo más tarde se estrena el *Don Juan Tenorio* de Zorrilla. Entre ésta y el drama seminal tirsiano, *No hay deuda que no se pague* constituye el principal eslabón, si bien no hay que olvidar el antecedente que constituye la obra de Alonso de Córdoba y Maldonado *La venganza en el sepulcro*.

No hay deuda que no se pague presenta una doble deuda, valga la redundancia. De un lado, ya lo hemos dicho, con *El burlador de Sevilla y convidado de piedra* de Tirso, del cual toma lo que podríamos llamar el *tema* de don Juan y la mayoría de los personajes, si bien la trama es más complicada en Zamora. De otro lado, hay una deu-

---

dell'Arte, dramas, operetas morales, ballets, melodramas, etc. Si la esencia de Don Juan está en el gusto por la máscara, en el placer casi mecánico de la repetición, en la inagotable vitalidad que le hace siempre igual y siempre distinto, tampoco de este lado —como experimentador y suscitador de nuevas formas de arte— eludió su destino», en *Vida, aventuras y muerte de Don Juan*, Madrid, Tecnos, 1998, p. 78.

[3] Así, comenta José Alberich que «fue la pieza de Zamora la primera en beneficiarse de dicha tendencia popular al regocijo fúnebre», en *La popularidad de Don Juan Tenorio y otros ensayos de literatura española moderna*, Zaragoza, Aubí, 1982, p 15.

da, sobre todo estilística, con Calderón y, así, podríamos considerar esta obra como uno de los últimos coletazos de la comedia calderoniana, también con las peleas típicas de las comedias de capa y espada. Además, en la última estrofa se señala que *El convidado de piedra* ha sido «vuelta a escribir»,[4] lo cual sitúa la obra en el terreno de las refundiciones tardobarrocas. Ahora bien, el don Juan de Zamora no es una mera refundición de Tirso, como pienso que tampoco lo es la obra de Córdoba y Maldonado, y de la misma manera que hoy ya nadie piensa que la obra de Zorrilla lo es con respecto a la de Zamora. Cada obra tiene su razón de ser, y más si tenemos en mente el conjunto de obras que forman el mito donjuanesco (más de quinientas), que atraviesan todo tipo de paisajes y épocas, siempre con la permeabilidad propia de los mitos.

Pero veamos los aspectos más destacables de la obra a nuestro juicio. La obra empieza, como anticipando el texto zorrillesco, con don Juan preguntando «¿Qué voces son esas?» (*Convidado*, I, 7) ante los gritos de unos estudiantes que lanzan vítores a su rector. La burla con que empezaba *El burlador de Sevilla* es ahora narrada por don Juan; a la afirmación del criado Camacho de que «sólo piensas / en engañar a las damas» (*Convidado*, I, 17-18), le responde don Juan que en Nápoles burló a una mujer haciéndose pasar por su amante (Don Filiberto Gonzaga, que luego aparecerá para pedir justicia al rey), sobornando a una criada (otra criada sobornada, como la criada de doña Ana de Pantoja en el *Tenorio* de Zorrilla). Todo esto motivó que su tío don Pedro Tenorio lo enviara a España, al igual que pasa en el *Burlador*; la única diferencia es que en *No hay deuda* don Juan confiesa que lo ha hecho adrede para volver a España. Inmediatamente encontramos otra curiosa coincidencia; don Juan afirma:

> Hecho el yerro, ¿qué más tiene
> el ser noble que villana?
> Además, que yo a ninguna,
> en teniendo buena cara
> para complacer el gusto,
> le averiguo la prosapia. (*Convidado*, I, 40-45)

Y este parlamento expresa la misma idea que la famosa aria del catálogo del *Don Giovanni* de Mozart, en la que el criado Leporello le cuenta a la angustiada donna Elvira que de todas las mujeres que ha seducido don Giovanni

> Hay entre ellas campesinas,
> camareras, ciudadanas;
> hay condesas, baronesas,

[4] ZAMORA, Antonio de, *No hay deuda que no se pague y convidado de piedra*, ed. de Ignacio Arellano, Madrid, Nuevo Milenio, 2001, III, v. 3377. Citaremos como *Convidado*.

hay marquesas y princesas;
hay mujeres de todos los
rangos, de todos los tipos,
de todas las edades […]
Le da igual que sea rica,
que sea fea, que sea hermosa;
con tal que lleve faldas…
Vos ya sabéis lo que hace…[5]

Acto seguido nos enteramos de otra burla del don Juan de Zamora, en este caso a doña Beatriz de Fresneda, a la que prometió ser su esposo. Sin embargo, afirma don Juan «no es mujer / que merece estar casada / con todo un don Juan Tenorio» (*Convidado*, I, 108-110) porque «la fortuna / desigualó las balanzas» (*Convidado*, I, 113-114), es decir, que doña Beatriz no es suficientemente rica para él; además, se nos dice que el padre de don Juan, don Diego, ha sido nombrado jefe de la cámara del rey. Camacho le advierte que el hermano de doña Beatriz, don Luis Fresneda, otro jaque, pueda acudir a pedir venganza, a lo cual responde don Juan que le dará «con mis manos limpias / muchísimas cuchilladas» (*Convidado*, I, 132-133). Es esta una característica constante en la obra: el matonismo de don Juan, su chulería barriobajera, madrileñísima (diría Valbuena Prat).[6] No en vano, el criado le responde: «el valor no se te niega» (*Convidado*, I, 134).[7] También en este parlamento se nos dice que el padre de don Juan, don Diego, quiere casarlo con doña Ana, la hija de don Gonzalo de Ulloa, pero él sigue oponiéndose al matrimonio: «No, Camacho, que mi genio / no es para andar de reata / con mujer a todas horas» (*Convidado*, I, 150-152).

Y he aquí que nos encontramos con un rasgo muy típico de las obras donjuanescas: la referencia al catálogo o lista de las mujeres seducidas. Este motivo, que ya había surgido en el pseudo-Cicognini y que será tan importante en el *Don Giovanni* mozartiano, aquí se intuye por las siguientes palabras:

¿qué pierdo yo en galantearla?
Si es boba y me favorece
en lista de despreciadas
pondré una doña Ana más,

[5] MOZART, Wolfang A., *Don Giovanni*, libreto de DA PONTE, Lorenzo, ed. de Xavier Pujol, Barcelona, Daimon, 1982, acto I, cuadro II. Citaremos como *Don Giovanni*.

[6] A este respecto comentaba Arcadio Baquero que «el que este personaje, además, presente aspectos francamente chulescos, resulta nuevo en las versiones de la leyenda donjuanesca», en *Don Juan y su evolución dramática*, Madrid, Editora Nacional, 1966, t. II, p. 5.

[7] Para Pedro Ruiz Pérez esta es la característica principal de este donjuán, además de que «contrasta [este valor] con el del burlador que aprovecha la noche y huye tras consumar su aventura» («Burla y castigo de don Juan en Antonio de Zamora», en *Cuadernos de teatro clásico*, 2, 1988, p. 57).

y si acaso se me escapa,
conociéndome, me quedo
tan libre como estaba. (*Convidado*, I, 157-163)

Don Juan ya no es ahora solo el «Burlador de Sevilla» (*Convidado*, I, 166) sino el «Tarquino de Triana» (*Convidado*, I, 167), como lo llama Camacho, en alusión al que con tanta crueldad trató a Lucrecia; también en la tercera jornada lo llamará «don Juan Tarquino» (*Convidado*, III, 2401).

Tras una escena estudiantil en la que canta la graciosa Pizpireta (personaje que no aparecía ni en Tirso ni en Córdoba y Maldonado) y en la que don Juan se pelea con los estudiantes, doña Beatriz confunde a su hermano (don Luis Fresneda) con don Juan, y de esta forma don Luis se entera de las relaciones de su hermana con el libertino. Riñen don Luis y don Juan, y Beatriz huye a casa de doña Ana.

Llega, por otra parte, don Filiberto Gonzaga, que ha venido a vengar el honor de su dama napolitana, a quien burló Tenorio. Aparece entonces el rey con don Diego Tenorio, y Filiberto le da relación de todo lo ocurrido (confiesa que «lo que yo no pude amando / supo él conseguir mintiendo», *Convidado*, I, 522-523), con el objetivo de que el rey elija un día para que ambos se batan en duelo. Don Diego defiende a su hijo:

Don Juan Tenorio es mi hijo,
y, siéndolo, es argumento
de que en él caber no pudo
el desalumbrado exceso
que el acumuláis; […]
Las canas en mí
parecen nieve y son fuego. (*Convidado*, I, 632-636 y 644-645)

Y don Gonzalo, que había alojado en su casa a Filiberto, al enterarse de todo, anula el compromiso de su hija doña Ana con don Juan.

Tras una entrevista de don Diego con su hijo, éste decide ir a casa de don Gonzalo a «matar al italiano» (*Convidado*, I, 752). Una vez en casa de don Gonzalo, habla primero con doña Ana y luego con doña Beatriz, quien le pide que cumpla su palabra de matrimonio. Ante la negativa de don Juan, doña Beatriz le lanza un aviso premonitorio: «Apelaré al cielo, cuya / justicia a nadie respeta» (*Convidado*, I, 938-939). La respuesta de don Juan es una clara herencia textual de Tirso: «Si tan largo me lo fías / yo te permito la espera» (*Convidado*, I, 940-941). Entonces llegan don Gonzalo y Filiberto; pelean y don Juan mata a don Gonzalo porque, «de esta manera / a quien mi voz no persuade / mis cóleras escarmientan» (*Convidado*, I, 1061-1063). Antes de morir, el padre de doña Ana le augura otra vez el castigo del cielo:

Aunque tropezando sea,
te he de seguir, y por mí
el cielo, que a todos venga,
tome a su cargo mi muerte. (*Convidado*, I, 1071-1074)

En la segunda jornada, doña Ana pide al rey que castigue a don Juan por la muerte de su padre en estos términos:

que a vuestras plantas os pida
venganza el triste lamento
de una mujer afligida
que, huérfana, triste y sola,
más logro no solicita
que ver su sangre vengada,
ya que la miró vertida. (*Convidado*, II, 1251-1257)

Pero el rey ordena a Filiberto que saque a don Juan de la torre en la que lleva tres meses encarcelado y lo traslade a su propia casa hasta que llegue el momento del duelo. Ante la negativa del rey a castigar a don Juan, doña Ana afirma: «el oro, / pues todo lo facilita, / me granjeará la venganza» (*Convidado*, II, 1364-1366), y luego veremos que le da unas monedas a Fabio, su criado, para que este pague a don Luis Fresneda a cambio de que mate a don Juan.

Si esta doña Ana hace el rol de hija del Comendador asesinado, que pasa toda la obra clamando venganza (como ocurrirá en el *Don Giovanni*), ahora doña Beatriz hace el papel, que ya introdujera Molière, de la futura donna Elvira mozartiana. Doña Beatriz, enamorada de don Juan y siempre con la esperanza de que cumpla su palabra de matrimonio, se queja a Camacho de su adversa fortuna. El criado, una vez más, no puede ser más contundente:

Tú tienes de tu tormento
la culpa, pues apeteces
a un hombre cuya tirana
falsedad, que viendo estoy,
a cuantas engaña hoy
deja burladas mañana. (*Convidado*, II, 1396-1401)

Doña Beatriz se queda junto a la capilla de los Ulloa y le dice a Camacho si luego podrá ver a don Juan, encargándole lo siguiente:

haz de tu parte por ver
si quien en su amante llama
no le vence como dama
le obliga como mujer. (*Convidado*, II, 1442-1445)

El criado vuelve a ser sincero: «pues buscar razón en mi amo / es pedir al olmo peras» (*Convidado*, II, 1438-1439). Entonces llegan Filiberto, Don Juan y unos alguaciles. Nuestro protagonista se sorprende de que sea Filiberto quien le dé la libertad y ya va pensando nuevas fechorías:

> ¡Qué haya yo de recibir
> de mano de mi contrario
> la libertad! ¡Vive Dios,
> que de sólo imaginarlo,
> en nuevas iras fluctúo,
> en nuevas cóleras ardo! (*Convidado*, II, 1520-1525)

Y, de hecho, don Juan hace todo menos quedarse en su casa encerrado, por lo que Don Diego se enfada con él por haber desobedecido a él y al rey, y le lanza una nueva amenaza: «Teme que Dios / te castigue algún día» (*Convidado*, II, 1858-1859). La respuesta de don Juan no puede ser más clara para el tema que nos ocupa: «Cuando aquella piedra fría / me lo diga, lo creeré» (*Convidado*, II, 1860-1861). Como era de esperar, don Juan tira de la barba de la estatua del Comendador y le invita luego a cenar, a lo que responde que sí. En este pasaje, como ya es y será tradicional (en el *Don Giovanni* de Mozart, por ejemplo), el criado demuestra su miedo: «¡Con qué ceño tan profundo / nos mira su sobrecejo! / Miedo le tengo» (*Convidado*, II, 1894-1896).

Acto seguido se encuentran don Luis y Pizpireta, y le pide a la graciosa que esta noche le deje ocultarse en casa de don Juan para matarle (recuérdese que doña Ana le ha pagado para que lo haga).

Ocurre ahora la cena de don Juan. Una vez más, el criado muestra que tiene hambre y que no le dan de comer, como ocurrirá, más tarde, en el *Don Giovanni* mozartiano; al hablar de la ensaladilla, dice Camacho: «No entrará ella en mi barriga» (*Convidado*, II, 1996). Llega la estatua de don Gonzalo, que rechaza todos los platos; esta idea recuerda a las palabras del Comendador mozartiano, quien afirma: «[…] ¡No se nutre / de alimento mortal quien se / nutre de alimento celestial!» (*Don Giovanni*, Acto II, cuadro V).

Don Gonzalo ha venido a advertirlo y a que se arrepienta de sus pecados:

> Dios licencia me concede
> de venir a visitarte,
> sólo a fin de que aconseje
> a tu ceguedad que tantos
> pasados yerros enmiende. (*Convidado*, II, 2141-2143)

El Comendador no logra su propósito, pues don Juan afirma que «para esos desengaños es tarde» (*Convidado*, II, 2154-2155), y entonces tiene lugar el doble convite, también típico en estas obras (no en *Don Giovanni*, sin embargo):

> Que, para pagarme en breve
> la visita, has de ir, don Juan
> la noche que tú quisieres
> a cenar también conmigo. (*Convidado*, II, 2161-2164)

Se hunde don Gonzalo y llega entonces doña Beatriz en traje de hombre: «en este/ traje y a estas horas vengo / a ver si mi amor le vence». Es este un caso más que empareja a doña Beatriz con la donna Elvira mozartiana, que llega, momentos antes de que llegue la estatua del Comendador, a perdonar a don Giovanni y a mostrarle su amor. Doña Beatriz viene vestida de hombre, pero nótese la semejanza, pues afirma donna Elvira que

> La última prueba
> de mi amor
> quiero darte aún.
> Ya he olvidado
> tus engaños,
> siento piedad. (*Don Giovanni*, acto II, cuadro V)

Doña Beatriz reconoce a su hermano oculto tras la reja, que lleva una pistola; ve que va a disparar e intenta salvar a don Juan. Fresneda dispara pero no le da, aunque él cree que le ha matado y se va. Doña Beatriz afirma que sólo dirá a don Diego quién intentó matar a don Juan, a quien, por otra parte, avisa de que «no hay deuda que no se pague / ni plazo que no se llegue» (*Convidado*, II, 2268-2269), variante del título de la obra. Sin embargo, don Juan no se da por aludido pues «no haya miedo que me enmiende» (*Convidado*, II, 2277).

En la tercera jornada, don Juan se pelea con don Luis y lo mata. Una vez muerto don Luis, intenta forzar a doña Ana pero no logra gozarla porque llega gente y tiene que huir. Al día siguiente se celebra el duelo, pero no sale vencedor ninguno porque el rey para el combate y ordena que don Juan vuelva a prisión. Entonces don Juan hace algo estúpido: desenvaina su espada delante del rey, pero a éste no parece molestarle y se va; como ha puesto de relieve Ignacio Arellano, este rey es igual de incompetente que el de Tirso de Molina. Entonces don Juan escapa y se refugia en la capilla donde está la estatua de don Gonzalo. En esta noche de truenos y relámpagos, don Juan ha venido «a cenar con el muerto cuando menos» (*Convidado*, III, 3103). Una vez más, el miedo del criado es patente y se quiere escaquear: «Pues quédate con Dios, que yo estoy malo» (III, 3105). Como viene siendo costumbre, en esta escena se repiten las

culebras, las cenizas, el fuego… (que también heredará Zorrilla), que son un símbolo de los tormentos que le esperan al Burlador en el infierno. La música repite el leitmotiv de la obra:

> Mortal, advierte que aunque
> de Dios el castigo tarde,
> no hay plazo que no se llegue
> ni deuda que no se pague. (*Convidado*, III, 3232-3235)

Don Gonzalo pide que don Juan le dé la mano y, entonces, don Juan grita «¡No me quemes, no me abrases!» (*Convidado*, III, 3269), de la misma forma que el don Giovanni mozartiano gritará en el mismo momento: «¿De dónde surgen estos / torbellinos de horrendo fuego?» (*Don Giovanni*, acto II, cuadro V). La solución operística es castigar al disoluto al infierno, mientras un coro de espíritus infernales canta: «¡Todo es poco para tus culpas! / ¡Ven, hay un mal peor!» (*Don Giovanni*, acto II, cuadro V). El final de Zamora es diferente: don Juan sufre un arrepentimiento *in extremis*, como se ve:

> ¡Dios mío, haced, pues la vida
> perdí, que el alma salve! […]
> ¡Piedad, Señor!, y si hasta ahora,
> huyendo de tus piedades
> mi malicia me ha perdido,
> tu clemencia me restaure.(*Convidado*, III, 3282-3283 y 3286-3289)

La salvación de don Juan también se intuye por las palabras de su padre: «El consuelo que me queda / es saber que en igual trance / se arrepintió de sus culpas» (*Convidado*, III, 3354-3356).

Este es uno de los filones que explotará Zorrilla. Y aquí, por tanto, vemos una diferencia sobre las dos soluciones de don Juan en el XVIII: en Zamora se intuye la salvación pese a los avisos sobre su condena que le han ido lanzando varios personajes, mientras que en Mozart – Da Ponte don Juan muere condenado a los infiernos, quizá un final más coherente de acuerdo con los pecados de don Juan.

El otro filón que llevará a su máxima expresión Zorrilla, el enamoramiento de don Juan, también se intuye en esta obra; «¿No sabes / cuán postrado, cuán rendido / amo a doña Ana de Ulloa?» (*Convidado*, III, 2382-2384) le dice don Juan a su criado. Podemos pensar que este enamoramiento (que, en mi opinión, también empieza a vislumbrarse en *La venganza en el sepulcro* de Córdoba y Maldonado) es de cartón piedra, una convención de los galanes de comedia. El don Juan de Zorrilla se redime gracias a la intercesión del amor de una mujer pura, pero no es menos cierto que en el romanticismo los héroes también se enamoran de sus heroínas, así que el enamora-

miento del don Juan de Zorrilla, primero, ni es tan novedoso y, segundo, es igual de relativo que el de Córdoba y Maldonado y el de Zamora.

Casi al final de la obra, le dice Camacho a doña Beatriz que «hay mucho […] / que hacer en cierto convite / que echa menos la tertulia» (*Convidado*, III, 3003-3005). Este hecho demuestra dos cosas. Por un lado, el tema del convite macabro, al que alude de la segunda parte del título de la obra (y el de don Juan en general, ya lo hemos visto), era un tema de moda que la platea reclamaba, siempre gustosa de las apariciones de fantasmas, muertos de piedra, tramoyas, etcétera; no están muy lejos las comedias de magia del XVIII. Por otro lado, esta aclaración de Camacho rompe la ilusión escénica al hablar de la tertulia o lugar donde solía estar la intelectualidad que acudía al teatro, y es esta falta de verosimilitud la que años más tarde será denostada por los ilustrados. Y no en vano, un ilustrado como Moratín dijo de esta obra que «repugnará siempre al buen gusto, pero que nunca dejará de agradar al pueblo».[8] Por su parte, Mila y Fontanals habló de esta obra en los siguientes términos:

> Difícil parece explicar por qué la comedia que representa los hechos y la suerte de este personaje llena cada noviembre los teatros. El pueblo corre a presenciarla a pesar de sus nuevas preocupaciones. Y obtiene triunfos a que en vano aspiran los productos de este siglo de saber y cultura.[9]

Hemos comparado varias veces *No hay deuda* con el *Don Giovanni* de Mozart – Da Ponte, ambas del siglo XVIII. En el fondo, las obras que componen el llamado «mito de don Juan» se parecen y se diferencian a la vez, ninguna es como la anterior; unas lo desmitifican y otras lo remitifican, y por el camino el mito se va enriqueciendo con nuevos motivos y matices. Así, el don Juan de Zamora no tendrá la calidad literaria del de Tirso, pero contiene una multitud de motivos que, o bien ya han aparecido (catálogo, matonismo…) y los amalgama en un todo, o bien van a reaparecer (la salvación de don Juan, enamoramiento…). Eclipsada por los famosos donjuanes de Tirso y Zorrilla, pienso, por otra parte, que ya va siendo hora de rescatar esta obra del olvido al que se ha visto sometida en el ámbito académico, a lo cual contribuye, en gran medida, la excelente edición recientemente publicada a cargo del profesor Arellano.

---

[8] Citado en ARCADIO BAQUERO, *op. cit.* p. 3.
[9] *Ibídem.*

Bibliografía

ALBERICH, José, *La popularidad del Tenorio y otros estudios de literatura española moderna*, Zaragoza, Aubí, 1982.

BECERRA SUÁREZ, Carmen, *Mito y literatura (Estudio comparado de Don Juan)*, Vigo, Servicio de Publicacións da Universidade de Vigo, 1997.

BAQUERO, Arcadio, *Don Juan y su evolución dramática*, Madrid, Editora Nacional, 1966.

DOMINICIS, María C., *Don Juan en el teatro español del siglo XX*, Miami, Ediciones Universal, 1978.

EGIDO, Aurora, «Sobre la demonología de los burladores (de Tirso a Zorrilla)», en *Cuadernos de teatro clásico*, 2, 1988, pp. 37-54.

GRANADOS DE BAGNASCO, Juana, *L'aspetto classico e romantico del Don Juan*, Milán, La Goliardica, 1957.

MACCHIA, Giovanni, *Vida, aventuras y muerte de Don Juan*, Madrid, Tecnos, 1998.

MOZART, Wolfang A., *Don Giovanni*, libreto de DA PONTE, Lorenzo, ed. de Xavier Pujol, Barcelona, Daimon, 1982.

PÉREZ-BUSTAMANTE, Ana Sofía, «Saga y fugas de Don Juan» en Pérez-Bustamante, A. S. (ed.), en *Don Juan Tenorio en la España del siglo XX. Literatura y cine*, Madrid, Cátedra, 1998.

RUIZ PÉREZ, Pedro, «Burla y castigo de don Juan en Antonio de Zamora», en *Cuadernos de teatro clásico*, 2, 1988, pp. 55-63.

ZAMORA, Antonio de, *No hay deuda que no se pague y convidado de piedra*, Ed. de Ignacio Arellano, Madrid, Nuevo Milenio, 2001.

CONTRADICCIONES DEL TESTIMONIO: ENTRE LA ELABORACIÓN DEL TRAUMA Y LA DIFUSIÓN MASIVA*

JAUME PERIS BLANES
UNIVERSITAT DE VALÈNCIA

1. *La experiencia traumática y su representación en el espacio publico tras el 11 de marzo*

Los terribles atentados ocurridos en Madrid el 11 de marzo de este año han producido una transformación radical no sólo de la vida política española, sino también de los modos en que la experiencia traumática es representada en el espacio público. Creo que es tarea de la filología, en combinación con otras disciplinas del saber, interrogar el alcance y la profundidad de esa transformación en la relación entre el *lenguaje*, la *subjetividad* y la *experiencia* que está teniendo lugar en las últimas semanas (a raíz de los atentados y de la convulsión social que les siguieron) y dotarla de historicidad, analizando las matrices discursivas de las que proviene y los efectos sociales que puede generar.

Ese viraje en los modos de representación de la experiencia se verifica fundamentalmente en una transformación del tejido discursivo de la esfera informativa, especialmente en la televisión, es decir, en el espacio con mayor capacidad de colonización del imaginario social.

De hecho, hemos asistido en las últimas semanas a una voluntad manifiesta por parte de los realizadores de *reducir al máximo la voz informativa* para poder presentar «en toda su pureza» una sucesión de testimonios que den cuenta de lo ocurrido. En diferentes medios se ha repetido recurrentemente la idea de que «sobran nuestras palabras, ya que los testimonios lo dicen todo». Es decir, se le otorga a los testimonios un valor diferente al de la palabra informativa y similar al que, en la economía del audiovisual actual, tiene la imagen espectacular.

---

* La versión de este trabajo presentada como ponencia el 1 de abril de 2004 incluía, además del texto publicado, una reflexión sobre la condición del testimonio en el Chile de la postdictadura y el análisis del caso de Pedro Alejandro Matta, superviviente chileno y *activista* por la memoria de la violencia, que he decidido excluir del texto por razones de coherencia expositiva. Ello coincidía con el objeto global de mi investigación doctoral e iba a ser en principio el objeto central de la ponencia. Pero tras los acontecimientos de marzo y la ausencia de respuesta en el espacio universitario, decidí centrar mi reflexión sobre las contradicciones del testimonio en el espacio público en lo ocurrido en las semanas anteriores. Es en ese contexto en el que me gustaría que se leyera esta intervención.

De ese modo, el gesto informativo se reduciría a engarzar los testimonios para generar un significado coherente a través de ellos, es decir, para hacerlos significar en un conglomerado global de voces individuales que dan cuenta de su experiencia. El adelgazamiento voluntario de la voz informativa habla de la incapacidad del sistema audiovisual de articular un saber sobre ese dolor más allá del que pueda destilarse de los testimonios: la colectividad herida no se representa más que por la sucesión de relatos individualizados de la experiencia violenta. Ello supone, entre otras cosas, una transformación en la concepción misma del acontecimiento que se trata de representar: sus efectos son localizados en la palabra sufriente de sus supervivientes, pero ninguna instancia se muestra capaz de articular un saber sobre la condición colectiva del trauma por esa violencia generado.

En esa proliferación de voces individuales pueden localizarse dos posiciones enunciativas básicas: la del *testigo* y la del *experto* en psiquiatría. Esas dos posiciones marcan, de hecho, el *doble modo en que se inscribe la subjetividad* en la esfera audiovisual: por una parte la subjetividad herida de los supervivientes de los atentados, que tratan de narrar su experiencia traumática de la vivencia directa de la violencia o de la pérdida de algún ser querido; de otro lado, la subjetividad y su relación con la violencia como objeto de estudio y reflexión.

Esos dos modos diferenciados de inscripción de la subjetividad en la economía del espectáculo se sostiene sobre dos ideologemas básicos, que ya eran fácilmente localizables antes de los atentados del 11 de marzo, pero que la intensidad del dolor que estos produjeron parecen haber llevado a un punto extremo.

En primer lugar, la idea de que nombrar *el trauma ayuda a acabar con él*. Es decir, el planteamiento terapéutico de que narrar el acontecimiento reduce la angustia que éste genera en el sujeto.

En segundo lugar, la convicción de que la *subjetividad es algo perfectamente disponible para el discurso científico*. De hecho, según se desprende de la economía del saber que sostiene el discurso informativo, los expertos pueden determinar con anticipación y exactitud los efectos que la violencia tendrá sobre ella. Nunca habíamos asistido a una proliferación tal de predicciones de «stress postraumáticos», «vacíos de memoria»… No es necesario ni siquiera que los desórdenes psíquicos tengan lugar para que el dispositivo audiovisual los represente. Aparecen, por el contrario, como datos derivables de una situación concreta, y de los que el dispositivo audiovisual puede hacerse cargo antes de que se produzcan.

Esa *psiquiatrización* del discurso informativo, que convierte a la subjetividad en un objeto disponible para el saber científico y a los avatares psíquicos en un dominio objetivado y matematizable es una de las consecuencias más importantes de ese viraje en la economía discursiva, de efectos imprevisibles en relación a las nuevas lógicas del control social que a buen seguro seguirán a los atentados.

Pero no hay que olvidar que ese doble movimiento de inscripción de la subjetividad en el discurso va acompañado de una reorganización de todo el tejido audiovisual en torno a la forma-testimonio. Si hablar del trauma —de acuerdo al primer ideologema consignado— contribuye a evacuar la angustia, la esfera audiovisual se ofrece como el lugar en el que ese proceso —de liberación de todo aquello que atormenta al sujeto— puede tener lugar.

Es decir, mediante ese doble movimiento que al mismo tiempo transforma un modo de informar y certifica «científicamente» la legitimidad de esa transformación, el sistema audiovisual se ofrece como la instancia que posibilita la elaboración del trauma social, y por tanto como el espacio en el que se podrá llevar a cabo el necesario trabajo del duelo mediante el cual la sociedad comenzará a evacuar la angustia generada por los atentados.

Es pronto para aventurar las consecuencias sociales de ese proceso, pero lo que resulta claro es que esa transformación tan rápida de la estructura informativa tras los atentados del 11 de marzo marca un nuevo paso en el proceso de *expropiación de las capacidades expresivas de la ciudadanía*.

De alguna forma, y a pesar de la aparente buena voluntad de los realizadores televisivos en relación al tratamiento de la violencia de los atentados, la verdad es que, estructuralmente, esa forma de abordar el problema ha generado una expropiación por parte de los medios de difusión masiva de una más de las funciones de lo público. De hecho, cada vez más nos encaminamos a una total integración de esos dos conceptos: cada vez es más difícil diferenciar la esfera audiovisual de difusión masiva de la idea de espacio público.

Ello contrasta, por ejemplo, con la ausencia de elaboración que la violencia generada por los atentados ha tenido en un espacio como la universidad. Pareciera como si la saturación de discursos dolientes en televisión, así como la sucesión de homenajes y actos reparadores eximieran de responsabilidad a otros espacios de lo público articulados en torno a dinámicas diferentes a las de los medios masivos.

No se trata solamente de una reivindicación gremial, sino de reflexionar sobre la importancia estructural de que espacios como la universidad renuncien a la posibilidad de elaborar de algún modo la violencia y el trauma social. Tristemente, esta cuestión ha estado desaparecida de la agenda universitaria de las últimas semanas, cuando debiera haber estado en su mismo centro.

Y ello porque un espacio como la universidad permite dinámicas muy diferentes estructuralmente con respecto a las que ofrece el universo de la información audiovisual. En particular, frente a la unidireccionalidad del mensaje audiovisual y a su atomización de los espacios de recepción, la dinámica universitaria se articula sobre la copresencia de los cuerpos y por tanto abre la posibilidad a una lógica del debate y del intercambio de discursos. El hecho de que esa posibilidad no se lleve efectivamente a

cabo debe leerse como una renuncia a ese tipo de intervención pública. En ella, toda la comunidad universitaria es responsable.

Pero no sólo la universidad ha cedido ese espacio de intervención ante la saturación a la que la esfera audiovisual nos somete. De hecho, todos los espacios en que los ciudadanos concretos tienen una participación real han abandonado su potencial de intervención, dejando la relación de fuerzas simbólicas en torno a acontecimientos como los atentados de marzo en manos de los medios masivos. Ese modo de ceder terreno por parte de los diversos espacios de lo público ante la esfera audiovisual tiene gran parte de responsabilidad en el proceso ya comentado de expropiación de las capacidades expresivas de la ciudadanía, que en este caso concreto se ve desposeída de espacios no regulados mediática o institucionalmente[1] para llevar a cabo el necesario trabajo del duelo sobre un acontecimiento traumático de esas características.

De hecho, estamos asistiendo a un desplazamiento radical del ámbito donde el trabajo del duelo puede llevarse a cabo: de un espacio en el que es posible la participación y elaboración colectiva de los elementos traumáticos que provocan la angustia hacia una esfera estructurada en su globalidad en torno a la lógica del espectáculo. A estas alturas, no debería ser necesario señalar la peligrosidad de ese proceso, que deberá ser combatido y cuestionado en la práctica social e intelectual.

2. *Historizar lo testimonial*

Señalaba Walter Benjamin en los años treinta que a la estetización de la política que propugnaba el fascismo cabía oponerle una politización de la estética. Hoy que las modalidades del control social se han transformado y el capitalismo avanzado sostiene su dominación sobre una completa espectacularización de la Historia: podríamos decir que una historización del Espectáculo nos situará en una mejor posición en la lucha contra él.

[1] Las manifestaciones contra el terrorismo del día posterior a los atentados, convocadas por el gobierno de Aznar y articuladas en torno a la hipervisiblidad de los representantes de las diversas instituciones estatales marcaron un momento álgido de ese proceso de expropiación de las capacidades expresivas populares, rentabilizando las energías de protesta de la ciudadanía como elemento de apoyo a la estructura estatal. El desborde expresivo que, al día siguiente, supusieron las manifestaciones espontáneas (tachadas de «ilegales» por el candidato a la presidencia Mariano Rajoy) frente a las sedes del PP en diferentes ciudades supusieron, por el contrario, la respuesta valiente de un sector de la ciudadanía que necesitaba cuestionar el estatuto mismo de lo político y su relación con las formas de expresión ciudadana. He podido reflexionar sobre esto en «Cuatro días de marzo: notas sobre la forma de las protestas» (Artículo inédito).

Porque la transformación del discurso informativo a la que he hecho referencia antes no es totalmente novedosa, sino que marca un punto límite en una lógica de representación de los acontecimientos traumáticos que atraviesa los últimos cuarenta años de la Historia occidental, tras la Segunda. Guerra Mundial.

De hecho, es interesante observar el modo en que se articulan las luchas simbólicas que desde los años cincuenta han tenido lugar para construir proyectos de memoria sobre la devastación ocurrida en los años treinta y cuarenta por la destrucción de la guerra y en especial por la dinámica de campos de concentración y exterminio implantada por Alemania.

De hecho, en torno a esos proyectos de memoria y al modo de representar y elaborar el trauma radical del exterminio y de la experiencia de los campos de concentración nazis podría trazarse una historia de cómo la posición del testigo y la figura del superviviente del acontecimiento violento van inscribiéndose en el espacio público y en el entramado audiovisual hasta llegar a nuestros días.

Sin duda, uno de los orígenes del proceso por el que la figura del superviviente y su palabra testimonial penetran en condiciones de legitimidad en el espacio público es el juicio a Adolf Eichmann en Jerusalén en 1961,[2] que supone un momento fundacional en el modo de representación del exterminio de los judíos y en la construcción de una memoria de ese horror en Israel y Estados Unidos. De hecho, la forma específica de representar ese acontecimiento terrible a partir de ese juicio ha devenido uno de los elementos principales de la identidad política de Israel tal como ha llegado hasta nuestros días y un elemento ciertamente importante en ciertas comunidades Norteaméricanas.

Los juicios de Nüremberg contra los responsables del genocidio judío, celebrados 15 años antes, supusieron un viraje fundamental en el derecho internacional, pero su lógica interna reposaba fundamentalmente sobre la fiabilidad del documento como prueba. De acuerdo a un modelo judicial clásico, en Nüremberg las culpas se distribuyeron y se atribuyeron a sujetos específicos de acuerdo a lo que era demostrable por los documentos. En torno a la fiabilidad y credibilidad de esa documentación aportada como prueba se apuntaron los testimonios de los supervivientes.

Sin embargo en el juicio a Eichmann en 1961 la proliferación impresionante de testimonios no tuvo como objetivo validar las pruebas documentales que probaban la implicación de Eichmann en la Solución Final, sino generar un ambiente en el que fuera palpable el horror de la dinámica concentracionaria. Los supervivientes construyeron relatos de su experiencia individual de la violencia nazi, extremadamente con-

[2] Una excelente crónica de este juicio, así como una estimulante reflexión sobre su alcance moral y político, puede encontrarse en el clásico de ARENDT, Hannah, *Eichmann en Jerusalén. Un ensayo sobre la banalidad del mal*, Barcelona, Lumen, 2001.

vocantes para el auditorio, pero de los que se hallaba excluida cualquier tipo de reflexión global sobre el acontecimiento traumático.

De esa forma, la diferencia fundamental entre los juicios de Nüremberg y el de Eichmann radica en que los primeros se articularon en torno al poder del *documento escrito como prueba* y el segundo en torno a la *sucesión de testimonios* de los supervivientes de los campos que no aportaban prueba alguna de la culpabilidad legal del imputado, sino que sirvieron a la *construcción de un imaginario* que facilitara la atribución de una culpabilidad moral para el que, desde antes que el juicio comenzara, se había decidido que era uno de los responsables de tales atrocidades.

En paralelo al desarrollo del juicio y a esa proliferación de testimonios, desde diversas instancias del Estado israelí se trató de legitimar la forma del proceso, llevando a cabo una intensa teorización sobre la importancia del testimonio como forma discursiva enfrentada al relato histórico y a la crónica periodística. Altos procuradores ligados al gobierno de Ben Gourion y a su proyecto de construcción de una identidad judía ligada a la memoria del exterminio resaltaron el poder de interpelación de lo testimonial y su capacidad para destilar la verdad lacerante de la experiencia de la violencia frente a la frialdad del relato histórico y del análisis reflexivo.

El principal efecto de ello es que, si bien antes del proceso a Eichmann el discurso testimonial no se hallaba inscrito en los circuitos institucionales de producción de la verdad social e histórica, esta legitimación jurídica de la posición del testigo sobre las pruebas documentales, que conlleva a su vez una emergencia de discursividades sociales cuya finalidad es precisamente legitimar esa posición enunciativa como forma de gestionar la memoria del horror de los campos, lo que genera es la liberación de la palabra de los testigos, creando además una importante demanda social de sus testimonios.[3]

Efecto de ello es no sólo la proliferación de testimonios publicados, sino sobre todo la nueva legitimidad social de la figura del superviviente de los campos, como portador de un saber sobre todo aquello que ha de quedar fuera del orden social. Como señala lúcidamente Wieviorka,

> el *superviviente adquiere* [con el proceso a Eichmann] *su identidad social de superviviente, porque la sociedad se la reconoce.* Antes del proceso a Eichmann, el superviviente mantiene su identidad por y en la vida asociativa, una vida asociativa cerrada sobre sí misma […] ningún segmento de la sociedad le demanda su relato. El proceso Eichmann cambia las cosas. En el corazón de esa identidad de superviviente se le atribuye una nueva función, la de portador de historia.[4]

---

[3] Esa es una de las tesis del impresionante estudio de WIEVORKA, Annette, *L'ère du témoin.* Paris, Plon, 1998, p. 117.

[4] *Ibid.* p. 118.

Esa legitimidad de los supervivientes rápidamente se verifica en la atribución de funciones públicas a esas asociaciones en las que pueden reunirse e intercambiar sus experiencias y, lo que es más importante, en la construcción de una identidad social reconocible y legitimida ligada al sema nuclear de la supervivencia.

Diversos procesos culturales influyen en la extensión de esta dinámica de legitimación al espacio de la cultura global, por la vía del judaísmo norteamericano. En especial algunos textos audiovisuales, como la teleserie *Holocausto* o, más recientemente, *La lista de Schindler*. Pero sobre todo tres procesos culturales a los que nuestras sociedades se han visto abocados en las últimas décadas: 1) la redefinición de las relaciones entre las fronteras de lo privado y de lo público; 2) la ruptura de la relación entre la experiencia y la idea de comunidad y la consiguiente atomización, individualización y privatización de las experiencias históricas; 3) la rearticulación del espacio público por el imparable ascenso de los medios de difusión masiva, especialmente la televisión.

Creo que no banalizo al afirmar que la forma textual paradigmática que condensaría los efectos en el espacio público de esos tres procesos es el *magazine* de tarde que puebla nuestras televisiones y en el que diversos sujetos individuales construidos por el dispositivo televisivo con las marcas de «lo ordinario» narran sus experiencias individuales e incluso articulan en público demandas de amor. Que esa narración aparentemente despojada de valor sea rentabilizable por la exigente economía del espectáculo televisivo indica hasta qué punto esos relatos del yo —testimonios de experiencias traumáticas, muchas veces— han adquirido una enorme legitimidad y, sobre todo, una pregnancia social sin precedentes.

Creo que nunca en la historia una sociedad había estado expuesta a una tan impresionante proliferación de pequeños relatos de vida. Quizás ante la tan cacareada caída de los grandes relatos explicativos nos veamos necesitados de una saturación de narraciones breves, que localicen en las vidas ordinarias algo —aunque sea poco— del orden de lo valioso. O quizás ante el descrédito de la experiencia en las últimas décadas sintamos la necesidad de envolvernos de pequeños relatos de tremenda intensidad experiencial, que articulen en la pantalla un valor para aquello que carece de él fuera de ella.

Lo que es cierto es que la forma-testimonio aparece como el pivote en torno al cual se articulan estas redefiniciones de la relación entre la experiencia, la subjetividad, el lenguaje y el espacio público. Y ello no deja de generar efectos en ningún caso, pero estos son si cabe más poderosos cuando el objeto de representación es una experiencia histórica enormemente traumática para toda una colectividad.

El caso del exterminio de los judíos de nuevo aparece como espacio de encrucijada de estas nuevas formas culturales de representación del acontecimiento. De hecho, en la década de los noventa, y al influjo del éxito y la repercusión en el imaginario

europeo y norteamericano de *La lista de Schindler*, Steven Spielberg decide trasladar su maquinaria de producción de imágenes del terreno de la ficción al de la enunciación testimonial, desplazando a una lógica faraónica un proyecto ya desarrollado (de un modo mucho más artesanal) en la Universidad de Yale: el *Archivo Fortunoff*, que recoge diversos testimonios de supervivientes de los campos nazis.

El proyecto de Spielberg da otra dimensión a esa recolección de testimonios, condensando y explicitando gran parte de los ideologemas que sostienen la revisión de los acontecimientos históricos en nuestros días y las relaciones entre la palabra, el saber y la Historia. La *Survivors of the Shoah Visual History Foundation*, dirigida por el propio Spielberg, pretende erigirse en un archivo multimedia global que sea el verdadero depositario de la memoria de los campos nazis, y que cumpla funciones de transmisión incluso en centros educativos como escuelas o universidades. Remedando y actualizando la teorización desarrollada por los procuradores israelíes en torno al juicio de Eichmann, la presentación del proyecto incide sobre el *plus de valor* que la palabra testimonial mantiene con respecto a las demás formas de discursivización del acontecimiento traumático.

Concretamente, el proyecto de Spielberg se propone sustituir la reflexión histórica clásica por la sucesión en formato multimedia de miles de testimonios de supervivientes.[5] No se trata de complementación o de convivencia, sino de pasar de un modo de comprender y transmitir la Historia a otro, radicalmente diferente. Y lo que está en juego en ese viraje es el *estatuto mismo del acontecimiento traumático* que se trata de representar. Si bien la economía testimonial posibilita por su misma estructura que algo del trabajo del duelo se ponga en juego en su propia enunciación, la experiencia límite que trata de cercar produce un saber sobre el abismo al que el sujeto ha sido llevado, pero ningún tipo de elaboración colectiva puede llevarse a cabo allí, dado que la mirada del superviviente se legitima precisamente en haber vivido la experiencia que narra, y en no incorporar a ella ningún otro saber que no sea el de su propia experiencia.

Es decir, sustituir la reflexión histórica sobre lo ocurrido en los campos por la sucesión de testimonios individuales de la represión implica construir el acontecimiento en torno a una multitud de visiones atomizadas del mismo, pero en la que ninguna instancia se ofrece como articulador de esas narraciones a otro tipo de saber, como el

[5] Testimonios que, debido a la lógica industrializada de su producción, se ven sometidos a un fuerte proceso de disciplinamiento en el que los supervivientes deben plegar la narración de su propia experiencia a una serie de pautas de distribución temporal y de estructura narrativa, así como a una puesta en escena absolutamente uniformada en la que, además, la clausura coincide con la economía del *happy end* hollywoodiense, en forma de reencuentro del superviviente con su familia y con un mensaje edificante que contribuya a evacuar en cierta medida la agnustia que la narración anterior ha generado.

que debería desprenderse del análisis de los documentos históricos o de los procesos sociales que han hecho posible que algo como el sistema de campos llegara a tener lugar.

Ello ha producido efectos no sólo en los modos en que ciertas imágenes del nazismo han quedado fijadas en el imaginario colectivo y en la forma que tenemos de recordar el episodio ominoso de los campos, sino también en el propio discurso historiográfico. El caso Goldhagen,[6] en el que una investigación universitaria sobre la responsabilidad de los alemanes corrientes en el exterminio de los judíos se articuló sobre una imaginería fijada en el cine de Hollywood (más que en la documentación sobre el tema) y en un modo de interpelación sentimental al lector propia de la «cercanía e intensidad» de la palabra testimonial (frente a la «frialdad» del discurso historiográfico), sintomatiza la transformación en la legitimidad de las formas discursivas con las que se enfrenta la producción de saber sobre los acontecimientos traumáticos en la contemporaneidad. De alguna forma, es como si la historiografía hubiera sido colonizada por la matriz testimonial y, por tanto, se hubieran concretado también en su seno toda esa serie de procesos socioculturales y discursivos a los que he hecho referencia anteriormente.

Pero se trata, si no me equivoco, de un proceso cultural global, que atañe tanto a los modos de representación de la experiencia como al estatuto mismo de los acontecimientos históricos y sobre todo a las formas que construimos para relacionarnos con ellos. Es por ello que Annette Wievorka habla de la «era del testigo»[7] para referirse a este estadio cultural en el que esa posición discursiva aparece sobrelegitimada en el espacio público, debido a sus características estructurales, como aquella única capacitada para producir un saber sobre el acontecimiento traumático.

Si bien es cierto que el saber que puede derivarse de la enunciación testimonial es estructuralmente diferente a cualquier otro tipo de saber y que precisamente por ello cualquier ética de la memoria debería reflexionar sobre su estatuto diferencial,[8] creo que también cabe plantearse cuales son los *usos sociales* que estos testimonios tienen, y sobre todo cuales son los modos en que la estructura del espacio público los rentabiliza con el objetivo anteriormente señalado de redefinir las relaciones entre la expe-

---

[6] Así se conoce la polémica sobre los límites y las funciones de la historiografía desatada tras la publicación del libro GOLDHAGEN, Daniel, *Los verdugos voluntarios de Hitler. Los alemanes corrientes y el Holocausto*. Madrid, Taurus, 2002.

[7] *Ibidem.*

[8] He tratado de abordar el problema de la enunciación testimonial en mi trabajo de investigación: *La imposible voz. Memoria y representación de los campos de concentración en Chile: la posición del testigo,* Universitat de Valencia, 2003. Los textos fundamentales para cualquier acercamiento al tema son AGAMBEN, Giorgio, *Lo que queda de Auschwitz. El archivo y el testigo. Homo Sacer III*, València, Pre-Textos, 2002 y DERRIDA, Jacques, *Parler pour l'étranger (ou pour l'autre): Témoignage et responsabilité: Une lecture de Paul Celan.*

riencia, el discurso y las representaciones sociales del acontecimiento traumático que posibilitan el trabajo del duelo.

En este sentido creo que deberemos estar atentos, en los próximos meses, al cómo las nuevas configuraciones del espacio público y los modos en que se están expropiando las capacidades expresivas de la ciudadanía se articularán a las formas por venir de la vigilancia y la disciplina social que a buen seguro seguirán a la convulsión de los atentados del 11 de marzo. Sabemos que el discurso de la lucha contra el terrorismo está legitimando en nuestras sociedades formas novedosas del control social en el límite de lo que un estado de derecho debería permitir a las fuerzas estatales. Que esos dispositivos disciplinarios se articulen a una reconfiguración del espacio audiovisual que de alguna forma cree un imaginario en el que adquieran legitimidad social no es, ni mucho menos, una novedad. Pero si serán nuevas las formas a través de las cuales, tanto en la crítica como en la práctica social, deberemos resistir y combatir ese proceso. Sobre esas formas de la lucha futura es, en estos días oscuros, sobre lo que más urge pensar.

Bibliografía

AGAMBEN, Giorgio, *Lo que queda de Auschwitz. El archivo y el testigo. Homo Sacer III*, València, Pre-Textos, 2000.

DERRIDA, Jacques, «Hablar por el otro», en *Diario de Poesía* 39, 1996, pp. 18-20, Transcripción del curso *Parler pour l'étranger (ou pour l'autre): Témoignage et responsabilité: Une lecture de Paul Celan*.

GOLDHAGEN, Daniel, *Los verdugos voluntarios de Hitler. Los alemanes corrientes y el Holocausto*, Madrid, Taurus, 2002.

PERIS BLANES, Jaume, «Cuatro días de marzo: notas sobre la forma de las protestas» (inédito).

WIEVORKA, Annette, *L'ère du témoin*, Paris, Plon, 1998.

LAS LECTURAS ITALIANAS DE CÉSAR SIMÓN

BEGOÑA POZO SÁNCHEZ
UNIVERSITAT DE VALÈNCIA

Siempre hemos escuchado a muchísimos poetas que reivindican constantemente el diálogo —bien entre ellos, bien entre obras— como elemento clave, cuando no primigenio, de la evolución literaria. En este parlamento de palabras y de ideas que es la literatura —recordando la feliz frase de Enric Sòria—, hablar de César Simón supone, necesariamente, dirigir la mirada hacia las distintas literaturas de raíz europea con las que entra en contacto. Dentro del ámbito de las relaciones literarias podemos avanzar que la presencia de la literatura italiana en la escritura simoniana no es tan amplia como la de otras literaturas —española, fundamentalmente, y también francesa, alemana e inglesa—, pero existe sin embargo una afinidad entre distintos universos líricos que siempre nos ha fascinado.

A grandes rasgos, podemos decir que la evolución de la literatura depende, por un lado, de la interacción de determinados factores intrínsecos al hecho literario —es decir, relacionados con todos los aspectos estéticos que determinan la escritura como obra de arte final— y, por otro lado, de factores extrínsecos al mismo —es decir, ligados a la sociología de la literatura y, en consecuencia, externos a la obra literaria—. En esta dialéctica juega un papel fundamental el concepto moderno de intertextualidad, apuntado por Bajtin y que descansa sobre los pilares del diálogo que han mantenido los autores entre sí a lo largo de la historia de la literatura. Esta relación continua entre obras y autores puede ser consciente o inconsciente —según el bagaje del escritor/lector— y, además, puede realizarse de forma directa o indirecta —por ejemplo, mediante la lectura en lengua original o con el recurso a las traducciones—. En este último caso, y por lo que respecta en general a los poetas, hemos de apuntar casi exclusivamente a la importancia del «tercero en concordia» —ya que las relaciones personales se convierten en motor de difusión cultural—. En demasiadas ocasiones es el gusto individual de un lector/escritor/traductor el que permite la traducción de un poeta a otra lengua, convirtiéndose así en un esforzado intento por ampliar las redes del diálogo dentro de uno de los géneros literarios con menor número de lectores.

Por lo que respecta al diálogo de la obra de César Simón con otros autores/lectores, debemos decir que nos encontramos ante una situación de desconocimiento bastante habitual dentro de la tradición literaria pero que, no por ello, no deja de ser anó-

mala. Dado que fue un poeta marginal dentro de la poesía española contemporánea,[1] podríamos considerar que su muerte, relativamente temprana, en el año 1997, lo acercaba más al olvido puesto que lo alejaba de los círculos de difusión más inmediatos —que, por otra parte, se habían cuestionado su acogida—. Aunque si bien, llegados a este punto, también habría que decir que César Simón nunca fue un poeta excesivamente preocupado por el juicio de sus contemporáneos. A pesar de esta situación, César Simón gozó en vida de pocos —pero fieles— lectores que insistieron, casi tozudamente, en la necesidad de difusión de su obra. Así que, ironías de la vida y no de la literatura, con su muerte se inició un interesante e intenso proceso de recuperación de su obra que, además, es necesario para la comprensión de la poesía española actual. En este sentido fueron decisivos ciertos encuentros quizás no demasiado fortuitos, pero sí fundamentales: se cruzaron en su camino algunos de los jóvenes poetas valencianos —todos ellos eran estudiantes de filología— de los años ochenta que, hoy en día, son máximos exponentes de la poesía española contemporánea —Vicente Gallego, Carlos Marzal, Antonio Méndez—; además de los más variados «compañeros de generación», desde Francisco Brines —con quien compartía generación literaria— hasta Pedro J. de la Peña y Jenaro Talens —con quienes compartía propuestas literarias e iniciativas editoriales—, sin olvidar a Guillermo Carnero, Jaime Siles y José Luis Falcó. Todos ellos, junto a estudiosos y críticos, han evitado que su obra se instale en el limbo literario, tal y como lo demuestran los distintos números monográficos de revistas literarias y volúmenes colectivos,[2] las antologías póstumas de su obra lírica,[3] las traducciones de su obra al francés y al italiano,[4] las próximas reediciones de alguna de sus novelas o la aparición de sus obras completas,[5] incluyendo la mención

[1] Este aspecto ya lo hemos tratado con anterioridad y de forma más amplia en otras sedes, así que remitimos al lector a nuestras publicaciones sobre el tema.

[2] La primera revista que publicó un número monográfico fue *Quervo* (Valencia) en 1985. Después se sumó *Abalorio* (Sagunto, 1996), todavía en vida del autor. Posteriormente han seguido en esta línea *La siesta del lobo* (Albacete) en 2002 y *El mono-gráfico* (Valencia) en 2003. Véase también el volumen colectivo de CABANILLES, A., BAÑULS, J. V., LÓPEZ, A. (eds.), *Homenaje a César Simón*, Estudis literaris V, Facultat de Filologia, Universitat de València, 2000.

[3] La antología póstuma *Palabras en la cumbre* (2002), realizada por su hija Claudia Simón, fue editada por el Institut Alfons el Magnànim (Diputació de València). Posteriormente se cedió su publicación a Mondadori para que el texto se divulgase a través del periódico *El Mundo*.

[4] Véase MIÑANO, E., *Le jardin*, Genève, El dragón de Gales, 2001, y POZO, B., *Il giardino*, Genève, El dragón de Gales, 2001.

[5] Como se anunció en su día, las editoriales Pre-Textos e Hiperión fueron las elegidas —dado su compromiso constante con la obra del autor— para la publicación de su obra completa en prosa y en poesía respectivamente. En este aspecto hemos de indicar que, a fecha de hoy, todavía no se ha realizado este proyecto.

de un premio literario que lleva su nombre.[6] Así pues, al contrario de lo que auguraba su posición marginal en vida, su muerte no ha significado el olvido de su obra sino que, como en otros muchos casos, ha favorecido la aparición de numerosas e interesantes iniciativas editoriales y nuevas líneas de estudio.

Aunque esta eclosión se produce básicamente después de su muerte, no debemos olvidar que también durante su vida César Simón mantuvo fructíferos contactos. Centrándonos en el ámbito de la italianística, sabemos que también mantuvo estrechas relaciones personales con otros lectores. Es el caso de la profesora Rosa Maria Grillo y de Giuseppe Gentile, profesor de la Universidad de Nápoles y amigo de César Simón. Como amante de su poesía tradujo una antología de sus poemas al italiano con el título de *Oscure risonanze*[7] —casi todos ellos pertenecientes al libro *Extravío* (1991)—, abriéndole de este modo las puertas a una tradición literaria que César Simón conocía y había leído. Con motivo de ciclos de lecturas poéticas, también lo invitó en varias ocasiones a Salerno —la última en julio de 1997, pocos meses antes de su muerte—.

En ese mundo de relaciones dialógicas, saber cuáles eran los gustos y las afinidades literarias de cualquier escritor y, en particular, de César Simón, era tarea interesante, pero ardua. En su caso, además de las entrevistas concedidas por él a diferentes revistas literarias y de las referencias directas a sus lecturas que aparecen en sus diarios, también contamos con la ayuda inestimable de su familia. Ya en las primeras ocasiones se ponía de manifiesto la tendencia anglo-germánica de las lecturas simonianas, sin olvidar una formación y filiación claramente hispánicas. En ambos casos se pueden comprobar las referencias continuas a poetas y pensadores de estas culturas. En las entrevistas de los años ochenta César Simón citaba entre sus lecturas nombres como Rilke, Hölderlin, Heidegger, Dilthey, Eliot, Yeats, Pound, Cernuda, Gil-Albert, Gaos, Brines, Nietzsche o Borges.[8] En los noventa aumenta considerablemente la nómina de pensadores —Schopenhauer, Nietzsche, Kierkegaard, Unamuno, Ortega y Bergson—[9] y la de escritores: así, entre los clásicos, destacaba a Dostoievski, Kafka, Mann, Proust, Machado, Unamuno, Baroja, Azorín —«sobre todo»— Juan Ramón Jiménez, «algunos poetas» de la Generación del 27 y el Rubén Darío «íntimo»; entre los contemporáneos más admirados, en cambio, situaba a Brines, Valente,

---

[6] POZO, B. (ed): *Proposició d´intencions* (Josep Torres Espejo) y *Madre Matria* (Roberto Viereck Salinas), I Certamen de Poesía César Simón, Valencia, Carmen Sui Generis, 2002; POZO, B. (ed): *El agua no espera palabras* (Carlos Durá Herrero) y *Ombres de l´avenir* (Imma Simón), II Certamen de Poesía César Simón, Valencia, Denes-Edicions de la Guerra, 2003; POZO, B. (ed.): *Versos de ida y vuelta* (Yasmina Galán), III Certamen de Poesía César Simón, Valencia, Denes-Edicions de la Guerra, en prensa.

[7] GENTILE, G., *Oscure risonanze*, Edizioni 10/17, Salerno 1997.

[8] FALCÓ, J.L., «Tranquilamente hablando» en *Quervo. Cuadernos de cultura*, 4, 1983, p. 6.

[9] CATALÁN, M., «El ser y la carne» en *Abalorio*, 23, 1996, p. 37.

Claudio Rodríguez y Gil de Biedma.[10] Como se evidencia en estas notas, no aparece referencia alguna a poetas o pensadores italianos.

Es la misma situación que encontramos en los diarios *Perros ahorcados* (1997) y *En nombre de nada* (1998). En estas dos obras, que podríamos considerar de recapitulación vital y literaria, el elenco de nombres es todavía más extenso pero esto no presupone modificación alguna en cuanto a la presencia de escritores italianos, puesto que a lo largo de sus páginas tan sólo se cita a un autor italiano: Francisco de Asís.[11] Esta realidad nos llevó a plantearnos si realmente había habido unas lecturas italianas por parte de César Simón más allá de nuestra intuición lectora. La respuesta a esta hipótesis la encontramos en su biblioteca personal y en los recuerdos de su esposa, Elena Aura.[12] Hay un dato importante por lo que se refiere a la biblioteca simoniana: César Simón era, fundamentalmente, un lector de bibliotecas. Leyó asiduamente en la de la Facultat de Filologia y, sobre todo, en la de Juan Gil-Albert, por lo que se hace difícil tener constatación exacta de muchas de sus lecturas. Éste es el caso de algunos de los escritores italianos que leyó y conoció —como, por ejemplo, Ungaretti o Quasimodo— pero que no permanecieron entre su legado bibliográfico.[13] Entre los que sí que conservó en sus estanterías encontramos: los *Cantos* de Leopardi —en la edición bilingüe de la editorial Bosch— y *Huesos de sepia* de Montale —en la traducción que el poeta Francisco Ferrer Lerín hizo en 1973 para Visor—. Por lo que respecta a novelistas y dramaturgos aparecen: Pavese —*La bell'estate*—, D'Annunzio —*Novelle della Pescara*— y Pirandello —*El difunto Matías Pascal*, *Seis personajes en busca de autor*, *La rallegrata (novelle per un anno)*—. Después de estas indicaciones resulta manifiesto que no podemos hablar de un influjo cuantitativo de la literatura italiana en la obra simoniana; sin embargo, creemos que sí que podemos hablar de una influencia cualitativa o, mejor dicho, de una clara afinidad entre distintos universos líricos. Esta proximidad de cosmovisiones poéticas es la que renueva, desde una perspectiva dialógica, el gusto por la lectura de un autor.

Como decíamos al inicio del artículo, César Simón entabló un diálogo continuo con gran número de escritores pertenecientes, fundamentalmente, a las culturas española, alemana, inglesa y francesa. En cambio, la presencia atestiguada de la literatura

---

[10] PALACIOS, A. E., «El amante de las horas que transcurren», en *Macondo*, 1, 1997, p. 11.

[11] SIMÓN, C., *En nombre de nada*, Valencia, Pre-Textos, 1998, p. 100.

[12] Antes de su muerte, Elena Aura —en ese momento ya viuda—, nos recibió amablemente en su casa y nos enseñó la biblioteca de César; además de hacernos interesantes consideraciones sobre las lecturas italianas de su marido. Por todo ello le estoy muy agradecida.

[13] César Simón se formó con muchos de los libros de Juan Gil-Albert y, como él mismo decía, especialmente de los que ya «estaban subrayados». A pesar de que la biblioteca de Gil-Albert no se ha conservado y está prácticamente desmantelada, hemos de tener en cuenta que fue un escritor que amó los clásicos italianos, por lo que suponemos que César Simón tuvo acceso directo a otros grandes escritores como Dante o Petrarca.

italiana en ámbito poético se reduce significativamente a dos nombres: Giacomo Leopardi y Eugenio Montale. El primero de ellos, Leopardi, fue el máximo representante del romanticismo italiano. Admirado por Schopenhauer, manifestó en sus poemas la laceración existencial y el pesimismo filosófico, analizándolos de forma más racional y extensa en su magmático diario *Lo zibaldone*. Relacionados con el segundo, Montale, se encuentran las figuras de Giuseppe Ungaretti y Salvatore Quasimodo que, si bien no se encuentran entre su legado bibliográfico, fueron mencionados por Elena Aura como poetas leídos por César Simón. Aunque objetivamente sólo contamos con la referencia de este recuerdo, pensamos que es una posibilidad factible porque ambos estuvieron íntimamente relacionados en sus propuestas poéticas y porque, a su vez, también fueron dos autores muy próximos a la figura de Montale. Así Ungaretti y Montale, si bien con posturas próximas pero diferentes, renovaron la poesía italiana contemporánea desde los presupuestos de la «poesía pura»[14] y además la obra de ambos —básicamente la de Ungaretti— dio lugar a uno de los movimientos poéticos más importantes de la poesía italiana del siglo XX, el hermetismo, cuyo máximo representante fue Quasimodo.

Pero ahora cabe preguntarse de forma más concreta porqué César Simón se inclinó hacia la lectura de estos poetas, seleccionándolos entre la vastísima nómina de una cultura literaria que, como la italiana, se ha configurado en su mayor parte desde la tradición lírica. La respuesta la encontramos en los grandes temas que surcan las obras de estos cuatro poetas y que también forman parte de la visión del mundo simoniana. Nos referimos, en particular, a dos aspectos temáticos clave: el paisaje y la conciencia. Ambos son percibidos de forma distinta según las sensibilidades poéticas, pero todos ellos comparten elementos con la obra de César Simón.

El paisaje romántico de Leopardi está formado, en primer lugar, por imágenes extraídas de la realidad cotidiana que adquieren una carga simbólica al atribuir un sentido al destino individual y universal; en segundo lugar, se convierte en el espacio donde se resuelven sus meditaciones, transformándose de esta manera en un paisaje interior. Fruto magnífico de la fusión entre la belleza del mundo y el pesimismo cósmico es el poema *Canto notturno di un pastore errante dell'Asia*.[15] La simbiosis total con el paisaje, de ascendencia claramente romántica, evoluciona en la lírica italiana del siglo XX hacia un paisaje desolado y mítico. La desesperanza viene irremediablemente marcada por la situación histórica del periodo de entreguerras, favoreciendo la fuga hacia el paisaje mítico de los recuerdos y de la infancia. Es la realidad vital com-

[14] PAZZAGLIA, M., *Letteratura italiana*, Bologna, Zanichelli, 1979.

[15] Por cuestiones de espacio nos vemos obligados a eliminar los textos seleccionados. En la exposición citamos el texto por la edición bilingüe de Mª de las Nieves Muñiz Muñiz, Madrid, Cátedra, 1998.

partida por Ungaretti, Montale y Quasimodo. Las fechas de publicación de sus poemarios más importantes —decisivos para la renovación de la lírica italiana— muestran la situación de conflicto en la que fueron concebidos: Ungaretti escribió *L'allegria* en 1919 —con una segunda versión en 1931— y *Sentimento del tempo* en 1933 —con reediciones en 1936 y 1942—; Montale publicó *Ossi di seppia* en 1925 y *Le occasioni* en 1939; finalmente Quasimodo recogió en 1942 en el volumen titulado *Ed è subito sera* toda su producción anterior que había comenzado con *Acqua e terra* en 1930.

Ha pasado el tiempo y los paisajes han cambiado. El paisaje del primer Ungaretti es el de un entorno trágico que habla del dolor, de la violencia y de la muerte provocadas por la guerra. En el poema titulado «San Martino del Carso» (1916) muestra un pueblo devastado que se convierte en emblema del aniquilamiento que causa la guerra en la naturaleza y el espíritu. Su primera escritura, manifiesto de la poesía pura, se aleja de la tradición lógico-discursiva para aproximarse a la expresión fragmentaria y fulgurante mediante el recurso a la analogía —donde se percibe la influencia de Baudelaire y del surrealismo francés—. En cambio, en la poesía de *Sentimento del tempo*, Ungaretti vuelve a veces su mirada hacia el paisaje de África, más concretamente hacia su ciudad natal, Alejandría. En este poemario prescinde, en parte, de la gran experimentación e innovación formal de su primer libro y se acerca a los esquemas métricos de la tradición petrarquista-leopardiana, es decir, al ritmo del endecasílabo y del heptasílabo. Muestra de ello sería su poema «Ricordo d'Africa», escrito en el año 1924.[16]

Aquí converge con su escritura la de Montale que, si bien fue precursor de la «poesía pura» junto con Ungaretti y en cierta medida siguió las innovaciones métricas y estilísticas de la poesía pura ungarettiana, nunca renunció a una escritura más tradicional y se mantuvo fiel a los modelos lingüísticos propuestos por Pascoli y Gozzano. Esta sintonía formal se vio incrementada por una sintonía de espíritu, ya que ambos compartían una visión negativa del mundo y de la existencia. En el los versos de Montale la percepción pesimista de la existencia discurre paralela a la visión de un paisaje ligur —Montale había nacido en Génova— árido, escabroso, marino y sin vitalidad alguna, símbolo de la armonía perdida entre individuo y naturaleza. La desolación del paisaje que atraviesa *Ossi di seppia* es claro reflejo de la desilusión existencial con la que el poeta observa la trágica realidad en la que se encuentra sumergido. Uno de los poemas más emblemáticos al respecto es «Meriggiare pallido e assorto».[17]

---

[16] Citamos por la edición de la obra completa de UNGARETTI, G., *Vita d'un uomo*, Milano, Mondadori, 1992.

[17] Citamos por la edición de MONTALE, E.: *Ossi di seppia*, Nilano, Mondadori, 1996.

De la misma manera, Quasimodo comparte el paisaje mediterráneo devastado donde se evidencia la comunión perdida con las cosas a través de la evocación de su paisaje natal siciliano, mítico, lejano, evocador de los recuerdos de la infancia. Con la publicación de su libro *Acqua e terre* (1930) se inicia el movimiento hermético italiano, desarrollado fundamentalmente entre 1932 y 1943. Sus primeras obras serán recogidas en el volumen *Ed è subito sera* (1942)[18] y, en ellas, se percibe claramente el magisterio formal de Ungaretti, ya que la búsqueda de la palabra esencial y sugestiva es una constante. Lo que caracterizó esencialmente la poética de Quasimodo fue su lenguaje musical, su tendencia a un discurso poético más razonado y ligado a un fluir de la memoria más intuitivo que existencial. Quizás la escritura epigramática del poema de título homónimo sea una expresión clara de su escritura hermética. En cambio, con la lírica titulada «L'eucaliptus» nos adentramos en el recuerdo que reconduce al poeta al tiempo feliz de la infancia, tiempo que trasladado al momento presente se convierte en imagen dolorosa y solitaria de la vida. Esta composición sigue los presupuestos estéticos del hermetismo ya que se rompen los lazos lógicos de la sintaxis y se confía el discurso al poder evocador de la palabra-imagen individual.

Después de la referencia a distintos ejemplos, podemos intuir que la presencia del paisaje como correlato de la reflexión vital pesimista es una nota común entre estos poetas italianos. Claro está, salvando las distancias entre la percepción romántica de Leopardi —donde la identificación que se propugna es total, convirtiendo el paisaje exterior en interior— y la visión existencial de los poetas de la primera mitad del siglo XX —quienes ahondan fundamentalmente en el carácter trágico de la vida humana y la angustia, la desolación o la alienación del ser—. Si bien cada una de las sensibilidades da lugar a unos universos líricos diferentes, César Simón comparte aspectos con todos ellos. Como ya hemos indicado en otras ocasiones, la poética simoniana se estructura en torno a dos grandes motivos: la percepción del paisaje y la extrañeza ante la conciencia. Ambos están presentes a lo largo de toda su obra, creando un universo sólido y confiriéndole el aspecto de un todo complejo, rico y múltiple que permite lecturas siempre renovadas de su obra. El paisaje que aparece en *Pedregal* (1971), su primera entrega, se caracteriza por la presencia de lo elemental y lo cotidiano, convocando desde los primeros versos simonianos la aparición de un arraigado telurismo en donde se percibe ese mediterráneo latino y mítico —como el de los poetas italianos apenas mencionados—, cuna de hombres, mares, muros, carnes, vientos y silencios devastados por el mar o por el sol de mediodía. El poema más emblemático, en este sentido, es la composición inaugural del poemario que lleva por título «De este mar».[19]

[18] Seguimos, como en los anteriores casos, la edición publicada por Classici Mondadori.
[19] SIMÓN, C., *Pedregal*, Gandía, 1971.

Teniendo siempre como motivo la presencia del paisaje y la fusión del sujeto con él, la escritura simoniana evolucionó progresivamente desde una tendencia narrativa hacia la condensación del lenguaje poético, consiguiendo magníficos ejemplos de escritura fulgurante y epigramática, cercana a los presupuestos de la poesía pura y hermética. Es el caso de sus dos últimos poemarios, *Templo sin dioses* (1997) y *El jardín* (1997),[20] donde encontramos espléndidas composiciones como «Higuera» y «Hoy» respectivamente.

Con los ejemplos simonianos se pone de manifiesto cómo las líneas que unen las obras de los poetas italianos (paisaje-filosofía-vida-conciencia) también aparecen en su obra, fortaleciendo y ampliando el diálogo necesario para la evolución literaria. Pero también hablábamos anteriormente de otro aspecto temático significativo que recorre todas las visiones del mundo de estos escritores: la conciencia. En los ejemplos que hemos seleccionado se encuentra, en muchos casos, imbricada con la reflexión sobre el paisaje y sobre la vida, así que separar por completo las líneas resulta imposible, pero sí que podemos indicar que todos ellos perciben la conciencia desde una perspectiva problemática -inherente al pensamiento de la modernidad. La visión pesimista leopardiana se aproxima sobre manera a la visión simoniana, puesto que ambos consideran que el hombre no es nada y no sabe nada, que no tiene nada que esperar después de su muerte y que vive en un universo absurdo del que ignora las razones y finalidad pero, a diferencia de otros seres, tiene el funesto don de la conciencia racional, que le revela su miseria de criatura nacida para la muerte. Estos pensamientos podemos rastrearlos en las páginas de los diarios de ambos poetas, pero también están presentes —si bien con articulación distinta— en sus composiciones líricas. Es el caso del famoso idilio leopardiano titulado «L'infinito», o del emblemático poema simoniano «Arco romano».[21]

De la misma manera, la poesía simoniana también comparte con la visión contemporánea de Ungaretti y Montale[22] el sentido angustioso del abismo entre una existencia siempre decepcionante y una plenitud del ser que se intuye pero que se estima intangible. En muchas ocasiones sus líricas se construyen como expresiones del misterio —y de ello hay mucho en la lírica simoniana— a través de fulguraciones que rechazan el discurso lógico; de ahí la exaltación de lo irracional, la escritura fragmentaria —breve, descarnada, fulminante, móvil—, la expresión sintética e intensa y la consiguiente oscuridad de los poemas. Algunos de los poemas más significativos al

[20] SIMÓN, C., *El jardín*, Madrid, Hiperión, 1997.

[21] SIMÓN, C., *Extravío*, Madrid, Hiperión, 1991.

[22] En este aspecto, la presencia de Quasimodo es menos notable ya que su lírica no se caracteriza por tener un trasfondo filosófico-existencial tan marcado como la de sus maestros. De hecho, a pesar de la importancia de su poesía, su obra no ha sido entendida como un punto de inflexión tan importante para la moderna lírica italiana (*vid*. PAZZAGLIA, *op. cit.*)

respecto de Ungaretti son «Stasera», «Universo» o «Mattina». En el caso de Montale no es tan drástica la ruptura sintáctica y se mantiene la convención ortográfica de los signos de puntuación. El poema sin título «Forse un mattino andando in un'aria di vetro» introduce los conceptos existenciales de nada o vacío, tan queridos por César Simón, además de hacer referencia al «secreto», también elemento clave que configura toda la lírica simoniana.

Todos los conceptos apuntados a lo largo de estas páginas, tanto los referentes al paisaje mítico y cotidiano —con elementos como el mar, el sol, los muros, los silencios…—; como los que describían la extrañeza y problematización de la conciencia desde un pesimismo filosófico —recurrentes aquí los conceptos de muerte, nada, vacío…— aparecen en las obras de todos los poetas italianos que hemos indicado y, a su vez, también son fundamentales para la expresión del universo simoniano. Ellos son, pues, la justificación del gusto lector al que hacíamos referencia al comienzo de nuestra exposición y ponen de manifiesto la existencia de un diálogo primero intuido y, poco a poco, confirmado por los textos en sí mismos.

Bibliografía

CATALÁN, M., «El ser y la carne» en *Abalorio*, 23, 1996.
FALCÓ, J.L., «Tranquilamente hablando» en *Quervo. Cuadernos de cultura*, 4, 1983.
GENTILE, G., *Oscure risonanze*, Salerno, Edizioni 10/17, 1997.
LEOPARDI, G., *Canto notturno di un pastore errante dell'Asia*, Mª de las Nieves Muñiz Muñiz (ed. bilingüe), Madrid, Cátedra, 1998.
MONTALE, E., *Ossi di seppia*, Milano, Mondadori, 1996.
PAZZAGLIA, M., *Letteratura italiana*, Bologna, Zanichelli, 1979.
QUASIMODO, S., *Acqua e terre*, Milano, Mondadori, 1930.
——, *Ed è subito sera*, Milano, Mondadori, 1942.
SIMÓN, C., *Pedregal*, Gandía, Ayuntamiento de Gandía, 1971.
——, *Extravío*, Madrid, Hiperión, 1991.
——, *El jardín*, Madrid, Hiperión, 1997.
——, *Templo sin dioses*, Madrid, Visor, 1997.
——, *En nombre de nada*, Valencia, Pre-Textos, 1998.
UNGARETTI, G., *Vita d'un uomo*, Milano, Mondadori, 1992.

CONSTRUIR UN PERSONAJE. ALGUNAS HERRAMIENTAS DEL TALLER DEL ESCRITOR EN LA POSTMODERNIDAD

LUIS Mª ROMEU GUALLART
UNIVERSITAT DE VALÈNCIA

Una tentación usual a la hora de abordar una comunicación como la presente es conceder las primeras líneas a una introducción teórica sobre la materia que le permite un espacio de reflexión sobre el que apoyar las siguientes exposiciones y supuestos corazones de su intervención. Este no va a ser el caso.

Hoy quiero presentar lecturas muy personales de dos novelas contemporáneas y una película que se suponen incluidas en lo que se ha dado en llamar postmodernidad. Una introducción como la arriba presentada es, en estas circunstancias, imposible y no precisamente por los manidos recursos de la falta de espacio o tiempo (ciertos por un lado), ni siquiera por la siempre mencionada contemporaneidad de la materia que dificulta su análisis. Lo que sucede, y todo investigador que se haya interesado por este tema lo sabe o lo intuye en mayor o menor medida, es que jamás un concepto como el de la postmodernidad despertó tantas y, a menudo, tan encontradas teorizaciones (sí existe o no existe; si estamos en ella o no lo estamos; si lo estamos porque la modernidad terminó o la modernidad no ha terminado, etcétera). Con los recientes acontecimientos histórico-políticos no falta quien opina que es incluso la postmodernidad la que ha terminado. Igual o más complejo es aún el debate acerca de los contenidos de esta supuesta realidad cultural, frecuentemente con argumentos encontrados (representación frente a antirrepresentación; posibilidad o imposibilidad de recuperar la historia, cultura de elites frente a culturas pop o de masas; la existencia de un sujeto unitario frente a su disolución en una cultura del mercado, las imágenes o las simulaciones, etcétera).

Obviamente, la literatura no ha permanecido al margen de estas discusiones y el novelista, ya desde la elección de una poética determinada y de unos recursos a utilizar en sus novelas, toma parte por uno o varios de los múltiples bandos que juegan esta interesante partida del pensamiento y la cultura actuales.

Como ya he dicho, hoy hablaré de algunos recursos que estos escritores actuales utilizan a la hora de enfrentarse a la creación de sus personajes. Como es obvio, el reto de construir un personaje existe desde que existe la literatura pero es posible, sólo posible, que la mencionada postmodernidad les haya otorgado nuevas armas para enfrentarse a él. Entremos ahora en materia.

Para acercarnos teóricamente a la labor de determinados novelistas y comprender cómo se enfrentan ellos al vértigo del papel en blanco, podemos acudir a ensayos que hayan escrito al respecto de su poética, entrevistas que les hayan sido realizadas, debates de los que hayan participado, medios de comunicación en los que hayan intervenido, etcétera. Sin embargo, la principal y, a mi juicio, mejor manera de aproximarse a ellos es a través de los resultados de esa creación literaria, sus propias novelas.

Un género narrativo ideal para nuestros propósitos es la metanovela y sus diferentes tipos. Es decir, las novelas de escritores, las que presentan el proceso de escritura de una novela, las que presentan su propio proceso de escritura, las que contienen referencias o reflexiones en torno a otras novelas, etcétera. No es ahora el momento de entrar en la larga y compleja actividad crítica acerca de los recursos metanarrativos en nuestra literatura. Con varios precedentes, arrancan fundamental y magistralmente del *Quijote* y, pasando por algunos (pocos) ejemplos en el XIX, llegan al siglo XX donde desde Unamuno hasta nuestros días hemos visto desfilar a las vanguardias, los novísimos, la literatura antirrealista, etcétera.

Gran parte de la crítica apunta a que una característica o consecuencia de la metaescritura es que, al volverse sobre sí misma, pierde la ilusión de ser ficción y acentúa el aspecto de artefacto de la obra literaria. Dicho de otro modo, las metanovelas suelen evidenciar la poética que las conforma. Por ello, dejando aparte la regular calidad literaria de la novela y basándome fundamentalmente en la claridad con que las metanarraciones presentan los procesos de escritura, he seleccionado, para mi primer análisis, *Alguien se acerca* de Benjamín Prado.[1] Se trata de un joven autor, principalmente poeta, que por su juventud (44 años) y su escritura se halla inserto en la postmodernidad y en lo que Vázquez Montalbán denominó Generación X, Y y Z.[2]

La novela presenta un argumento que podríamos resumir en pocas de líneas: El aburrido Unai, el protagonista, salva un día la vida por una feliz casualidad. Decide entonces abandonar su identidad y su monótona vida madrileña. Bajo el nombre de Andrés Hurtado entra a trabajar de mecánico en Santa Lucía, un motel de carretera con gasolinera regentado por el americano Fran Lowell y su atractiva esposa Sara, aparentemente infeliz en su matrimonio. La pasión de Andrés por Sara va aumentando hasta desembocar en un final sorprendente.

Lo primero que puede llamarnos la atención es que ésta no parece ser una metanovela. No hay escritores, ni reflexiones acerca de procesos literarios y apenas unos cuantos juegos o guiños metanarrativos al lector. Sin embargo, Unai, en su intención de convertirse en Andrés Hurtado, no hace sino crearse para sí mismo una identidad nueva, un personaje. En definitiva, Unai es el novelista de una narración donde él

[1] PRADO, Benjamín, *Alguien se acerca*, Alfaguara, Madrid, 1998.
[2] VÁZQUEZ MONTALBÁN, Manuel, *El País*, 02/09/95.

mismo va a ser el protagonista. El proceso está pues metaforizado: crearse una identidad nueva es como construir una novela y este recurso es el que Joan Oleza ha denominado «metáfora del novelista».

Unai no sólo se ficcionalizará a sí mismo convirtiéndose en Andrés Hurtado, sino que lo novelará todo a su alrededor para dar cuerpo a la ficción que quiere vivir, que no es otra, como veremos, que la de la película *El cartero siempre llama dos veces*. Ficcionalizará la relación de Fran y su mujer Sara; el posible adulterio de ella con el misterioso anterior empleado Davor, ahora desaparecido; el pasado homicida de Fran, etcétera.

Pero en este gesto ficcionalizador, Unai trasciende incluso la propia novela, abarcando el acto en enunciativo completo, de donde podemos destacar al escritor (Unai) la novela (el personaje de Andrés Hurtado y sus circunstancias) y los lectores, que no son otro que los que rodean a Unai/Andrés y q los que les va contando toda la sarta de mentiras que configuran al nuevo personaje; Fran y Sara son los lectores de esa novela que es Andrés Hurtado. Veamos un par de ejemplos. El primero pertenece a una conversación con su jefe Fran, que empieza a sospechar de sus mentiras:

> Andrés seguía toda la escena de una forma extraña, como si en lugar de pertenecer a ella sólo la mirase desde lejos. Pensaba en qué persona le interesaría ser en ese instante: tal vez alguien raro, amable, misterioso, rudo, tímido, excéntrico… Eligió misterioso. (p. 76)

El segundo, más claro todavía, respecto a la fascinante Sara, la mujer del jefe:

> Aunque si Fran Lowell muere, Sara va a estar muy sola y yo soy capaz de ir llenando ese vacío, leer todos los libros de los que a ella le gusta hablar, ver todas las películas; adivinaría quién es el hombre con quien siempre soñó y me convertiría en ese hombre. ¿Y sabes que creo? Voy a decírtelo: que una persona a la que le das lo que está buscando es una persona que es tuya. (p. 167)

Hoy nos interesa, sin embargo, el proceso que lleva a Unai a convertirse en Andrés. Veamos, siempre en paralelo, dos aspectos de la creación del personaje: qué características posee y a partir de qué materiales van siendo éstas configuradas por el novelista.

En primer lugar, todo personaje necesita un nombre. El nombre nos define, nos configura, pero también nos limita y proyecta hacia un futuro. Los nombres propios son una obsesión del protagonista en relación con su obsesión por las marcas de todo lo que le rodea:

> Le gustaba recordar las marcas de sus cosas, la forma en que cada vez había ido acumulando información sobre ellas antes de decidirse […] De alguna forma, aquellos electrodomésticos, los muebles, los libros que había en su casa eran para él algo similar a las piezas de una fortificación, herramientas con que construir su vida real, objetos detrás de los que podía esconderse. Que la aspiradora fuese Nilfisk; que un bolígrafo fuera Parker o las galletas Fontaneda o la mostaza Percival Duffin's tenía una importancia extraordinaria. (p. 14)

El nombre escogido es Andrés Hurtado. Destaca la seriedad y el culturalismo de un nombre tomado directamente de *El árbol de la ciencia* de Pío Baroja, frente al carácter irónico del apellido Hurtado que evoca algo sustraído, robado. Algo que, en definitiva, no le pertenece y que es transitorio, como toda ficción. Las «herramientas» literarias en el taller de Unai no acaban ahí. Eva Navarro, en un artículo dedicado a Parado, ya señala que uno de los pilares en todas sus novelas (casi todas metanovelas) es la literatura. El caso es que lo primero que hace Unai cuando decide irse de Madrid y configurarse una nueva identidad es comprarse tres novelas; la mencionada de Baroja, *La línea de la sombra* de Joseph Conrad y *El sótano* de Thomas Bernhardt. Además son innumerables las referencias literarias que pueden encontrarse en *Alguien se acerca*: *El agente secreto*, *La posada de las dos brujas*, *El corazón de las tinieblas* (las tres de Conrad), *Camino de Perfección* de Pío Baroja, *Diario de un ladrón* de Jean Genet, *El hechizo de Elsie* de Patricia Highsmith, *Últimas tardes con Teresa* de Juan Marsé, *Al otro lado del río* y *Entre los árboles* de Hemingway. Incluso, con algo de ironía y en un recurso metaficticio que analizaremos más abajo, Benjamín Prado no puede sustraerse a la tentación cervantina de «citarse a sí mismo». De este modo, no sólo la historia del pasado de Sara proviene de su novela *Nunca le des la mano a un pistolero zurdo*, sino que es ésta una de las novelas que Unai recogerá para ir creando a Andrés.

Una vez el nuevo personaje tiene nombre, lo siguiente es dotarle de una profesión. Poco se cuenta de la ocupación de Unai en Madrid. Vagas referencias a cenas de empresa y a su ocupación de auxiliar administrativo hacen pensar en un insulso y anodino empleo de oficina. Cuando se convierte en Andrés acepta el empleo en Santa Lucía. Sus nuevas obligaciones consistirán en hacer todo cuanto Fran o su esposa le manden: desde ocuparse de la gasolinera hasta barrer, fregar o hacer los encargos. Es un empleo donde, de modo muy sintomático, deberá ser lo que los otros le digan que sea.

En determinado momento, Andrés Hurtado se verá forzado a dar un paso más en su ficción: deberá inventar un pasado para sí mismo. Esto se observa, por ejemplo, en varias de sus conversaciones con Sara:

> —Eso es lo que creía mi padre
> —¿Aún vive?
> —No, él… —dijo, y se detuvo para buscar desesperadamente *algo que a Sara le gustase oír*—. Recuerdo que tenía una de esas agendas Myrga, ya sabe, las que llevan escrita la fecha, el santo del día y una sentencia de alguien
> […]
> Por supuesto era él quien tenía aquella agenda en el banco (pp. 159-160).

Para configurar estos dos aspectos mencionados de la profesión y del pasado verosímil, Unai, aparte de la mencionada literatura, trabaja a partir de materiales procedentes del cine o la música. Así, en primer lugar, salta a la vista que toda la novela es un extenso y continuado homenaje al cine negro: los amores escondidos, los asesinatos, las falsas identidades, boxeadores comprados, sórdidos ambientes de bar, el mismo nombre propio «Fran Lowell», etc. La referencia fundamental, como ya se ha comentado, es *El cartero siempre llama dos veces*, junto a sus intérpretes en la versión de 1946: John Garfield y, sobre todo, Lana Turner.

Pero las referencias cinematográficas no acaban ahí, ni mucho menos. Andrés Hurtado invoca figuras clásicas como los Hermanos Marx, Humphrey Bogart, Edward G. Robinson, John Cassavetes o Sterling Hayden. *El cartero* tampoco es la única película a la que se hace referencia: aparecen así *Gigante*, *Noche de estreno*, *El corredor de apuestas chino*, *Lawrence de Arabia*, etc.

Menores son las referencias musicales, aunque no están ausentes en la novela. Se hace referencia, por ejemplo, a Bob Dylan y su *Time out of mind*. La crítica ya ha notado como varios de estos escritores de la generación de denominación tan controvertida como «X, Y, Z» han elevado algunos de sus referentes musicales a la categoría de mitos de época. En este sentido es significativa la portada que el propio Benjamín Parado escogió para su primera novela, *Raro* (1995):[3] una foto de Kurt Cobain desesperado. La vida y, sobre todo, la trágica muerte por suicidio del líder del grupo *Nirvana* le han convertido en un mito y en una referencia difícil de olvidar para esta generación.

Hasta aquí la configuración del personaje de Andrés: a partir de elementos preexistentes como la literatura el cine o la música, Unai se ha configurado una nueva identidad, ha creado una novela que los de su alrededor se han visto forzados, sin saberlo, a leer. Sin embargo, toda novela tiene un final y el fin de la ficción que Unai cree vivir significa el fin de *Alguien se acerca*. El protagonista, plenamente sumergido en su papel de Andrés y en la película de *El cartero*, cree que Fran maltrata a Sara y se dispone a matarlo. Cuando se acerca a la habitación del matrimonio los escucha haciendo felizmente el amor. Es el fin de sus ilusiones, de la ficción y de la novela.

[3] PRADO, Benjamín, *Raro*, Barcelona, Plaza & Janés, 1995.

Unai, en un penúltimo gesto, muy pirandeliano, se vuelve hacia la «cuarta pared» y, tras insultar y amenazar de muerte al propio Benjamín Prado, a quien hace responsable del triste desenlace, acaba volviéndose a Madrid, a su anterior vida, pasando la última página de la novela.

Estamos ante una novela que sigue un recurso de *collage*, de cortar y pegar tan típico de las vanguardias, con las que, no por casualidad, la relaciona gran parte de la crítica. Es una noción de la postmodernidad que ha perdido la fe en los grandes e unitarios relatos legitimadores (como afirma Vattimo); que ha cuestionado seriamente las fronteras entre la realidad y la ficción, las posibilidades de la representación (como afirman los postestructuralistas, por ejemplo); que ha puesto en tela de juicio la concepción tradicional del sujeto, ahora *desyoizado*, descentrado (desde Lacan hasta Jameson); etcétera.

Cobra gran importancia el «juego», otro de los temas presentes en toda la novela. Todo es concebido como un juego: la vida en Santa Lucía, la ficción, el disfraz, el afán de inventar, de novelar… Construir un personaje es jugar a crear, a ser dios.

> Y lo cierto es que aquellas ideas […] en lugar de convertirle en una persona nueva le estaban transformando en dos hombres distintos. Uno de ellos recordaba que aquello no era más que un *paréntesis*, un *juego* (p. 73)

El juego de escribir se concibe ahora como reescritura. La originalidad es un valor en desuso. A partir de los materiales «viejos» pueden producirse obras nuevas. Es el reverso positivo de las tesis que afirman que ya todo está escrito, que todo está dicho.

Una vez estudiada esta metanovela donde son evidentes los materiales desde los que el escritor puede crear un personaje, podemos pasar a trabajar otra más compleja y, a mi modo de ver, de mayor calidad literaria. Se trata de *Erec y Enide*, del recientemente fallecido Manuel Vázquez Montalbán.[4]

En esta ocasión, el escritor trabaja a partir de un mito artúrico y de su elaboración novelística por parte de Chrétien de Troyes.

El argumento del mito artúrico es bastante particular y representa, como luego veremos, una metáfora del amor visto como una conquista cotidiana. Erec, al casarse con Enide, decide abandonar la vida de caballero y dedicarse a su familia. Esto provoca las burlas de sus compañeros de la Mesa Redonda hasta que el matrimonio decide emprender una singular cruzada: comienzan un viaje de aventuras en el que ella irá por delante, expuesta a los peligros, mientras que él, que estará vigilándola a una prudente distancia, acudirá en su ayuda cuando sea necesario.

---

[4] VÁZQUEZ MONTALBÁN, Manuel, *Erec y Enide*, Barcelona, Mondadori, 2002.

En su taller literario, con estos materiales, Vázquez Montalbán emprende una curiosa reelaboración de esta historia adaptándola a nuestros días.

Se pueden observar tres líneas argumentales muy bien definidas, que se van relevando, en riguroso orden, a lo largo de los diez capítulos que componen esta narración. Por una parte, se cuenta el homenaje de Julio Matasanz, eminente catedrático de Literatura, especializado en materia artúrica, que se dispone a recibir el prestigioso Premio Carlomagno en reconocimiento a toda su carrera. Orgulloso, soberbio y cínico, acaba diciendo cosas como: «Es casi inútil luchar por el amor día a día, aunque fingirlo sea la única posibilidad de que perdure ese amor». Es un personaje derrotado, que no acepta su vejez y su creciente impotencia sexual. Para él, el mito de Erec es sólo literatura, ficción.

En el lado opuesto de Julio están Pedro y Myriam. En ellos podemos observar mucho mejor la cuidadosa elaboración de los personajes a partir del mito clásico. Pedro es el sobrino de Julio y su mujer Madrona. Ambos lo adoptaron cuando quedó huérfano y ha sido como un hijo para ellos. Pedro es un competentísimo médico que, contando además con la fortuna de la familia, no hubiera tenido problemas para triunfar en la vida como su tío Julio. Sin embargo, cuando conoció y se enamoró de Myriam, decidió abandonarlo todo y acompañarla con Médicos sin Fronteras a Sudamérica. Allí, durante la novela, los dos personajes se ven envueltos en multitud de aventuras en los que se pone a prueba su valor, su solidaridad y, sobre todo, su amor, que sale reforzado de cada una de ellas. Son los nuevos Erec y Enide. En una ocasión, como les ocurrió a los originales Erec y Enide, Pedro salva a Myriam de las garras de un malvado enano. Más adelante, en un paralelismo mucho más obvio, se encuentran rodeados de paramilitares. Deciden escapar por separado; ella irá unos metros delante y él le guardará las espaldas. Páginas después, al igual también que los héroes clásicos, son ayudados por un rey enano (en este caso un nuevo paramilitar, pero de noble corazón). Otra de sus aventuras transcurre en la mansión de un falso doctor que secuestra a Myriam y pretende violarla. Recuerda a cualquier temible hechicero de las narraciones clásicas que anhela quedarse con la dama. Muy fácil es, en definitiva, coger la obra de Chrétien y la de Vázquez Montalbán e ir observando los paralelismos en ocasiones incluso demasiado evidentes. Pedro y Myriam son el reverso del tío Julio y encarnan el amor y la solidaridad actuales llevados al extremo.

El tercer personaje que construye Vázquez Montalbán actúa como bisagra entre estas dos radicales concepciones del mundo, de la vida, del amor o de la abnegación. Se trata de Madrona Mistral de Pamies, esposa de Julio. Es una *pija* catalana, rondando ya los cincuenta años, que no acaba de comportarse como tal. Bastante más cercana a la solidaridad de su sobrino que al egoísmo de su marido, se encarga durante toda la novela (que transcurre en unos escasos tres días) de organizar la Nochebuena en la que espera reunir a toda su familia. Su vida se reparte entre las compras para la fiesta,

el gimnasio, la ayuda a una mujer que apenas conoce en sus problemas matrimoniales y la constante posposición de una cita con su médico de toda la vida (y amante ocasional) que quiere dar con ella de modo urgente. Representa el amor del día a día y la solidaridad vistas en términos mucho más «cotidianos» y, sobre todo, cercanos al lector y a las posibilidades del mundo actual, que los de los dos héroes de Sudamérica.

A partir de la literatura y un mito clásico y artúrico, vemos como el autor construye una serie de personajes que no se limitan a Pedro y Myriam (los paralelos más evidentes) sino que se extienden a los demás de modo que el mensaje de esta novela radicará en cómo viven el mito de Erec y Enide, de cómo se relacionan con él, cada uno de los tres personajes o grupos de personajes de la novela. Desde los que lo viven en la ficción, en la lejanía, en la literatura hasta los que tratan de hacerlo credo de vida, pasando por aquella (Madrona) que, probablemente ajena a la propia existencia de la historia de Erec, mejor y más verosímilmente lo encarna.

Una vez más aparece la escritura como reescritura, el trabajo a partir de materiales preexistentes.

Este gesto de collage no sólo alcanza a la literatura sino a todas las actividades de creación y a todas las artes. Me vienen en este momento a la memoria películas como *Zellig* de Woody Allen, la magistral *Sospechosos Habituales* o *Memento*. El argumento de la segunda es muy revelador. Se ha producido una explosión en un muelle norteamericano de barcos de contrabando. En ella se suponen muertos varios sospechosos habituales, entre ellos, el legendario asesino de masas Kaiser Sozé, buscado en varios países. Toda la película ofrece la complicada reconstrucción de los hechos a partir del interrogatorio del jefe de policía (interpretado por Chazz Palmintieri) a un soplón de poca monta e inválido (magistralmente interpretado por Kevin Spacey) con el revelador nombre de Verbal Kint. Cuando la película llega a su fin el policía debe dejar marchar al soplón, pues no tiene cargos contra él. Segundos después empieza a observar que todos los nombres propios que éste le ha dado, los nombres de lugares, de personas, incluso breves argumentos y acciones, están sacados de objetos de la sala de interrogatorios; desde la marca de las tazas de té hasta los anuncios colgados en el tablón. Toda la historia de Verbal Kint es mentira o, como mínimo, no es cierta. Demasiado tarde el policía trata de detenerle, mas el soplón escapa en un coche que le aguarda al efecto; no es un vulgar soplón, ni un inválido: él es el propio Kaiser Sozé, el creador de la historia que, como el diablo, desaparece.

Para terminar, nos hemos acercado, muy brevemente, a ese oscuro lugar que es el taller de un novelista. Hemos tratado de estudiarlo desde el final, el producto, la obra literaria. Si en la primera novela, con un carácter metanarrativo, aparecía bien claro el proceso de montaje de un personaje y los materiales desde los que se trabajaba, en la segunda el proceso es un tanto más complejo pero igual de perceptible: la literatura

mítica. Ni que decir tiene que con estos dos ejemplos no hemos agotado, ni mucho menos, las posibilidades ni las herramientas del escritor actual. Para otra ocasión quedará el estudio de obras que trabajan a partir de reelaboraciones de la historia (*Beatus Ille* de Muñoz Molina o *Soldados de Salamina* de Javier Cercas, por ejemplo); de la literatura culturalista (*El mal de Montano* de Vila-Matas); el deporte (*Alpe d'Huez* de Javier García Sánchez); incluso algunas novelas que, a modo de astrakán, satirizan el gesto creados del escritor (*Tonto, muerto, bastardo e invisible*, de Juan José Millás).

Algunas cuestiones se nos han quedado lamentablemente en el camino: hasta qué punto puede hablarse de originalidad en obras que trabajan a partir de otras preexistentes; cómo se relaciona esto con una cultura actual no ya de la producción sino de la reproducción, con un mercado de imágenes y simulacros; en qué punto se sitúa el sujeto posmoderno y dentro de él el creador, el escritor, etcétera. Todos estos puntos, muy en boga en los actuales debates acerca de la postmodernidad, deberán reunirnos en mejor ocasión.

Bibliografía

PRADO, Benjamín, *Raro*, Barcelona, Plaza & Janés, 1995.
——, *Alguien se acerca*, Alfaguara, Madrid, 1998.
VÁZQUEZ MONTALBÁN, Manuel, *El País*, 02/09/95.
——, *Erec y Enide*, Barcelona, Mondadori, 2002.

LA BIOGRAFÍA DEL ACTOR: ISIDORO MÁIQUEZ

CRISTINA SÁNCHEZ ÁVILA
UNIVERSITAT DE VALÈNCIA

… Y hace que el mundo silencioso
parezca más real que el de la palabra
(Virginia Woolf, *Una habitación propia*)

Presentamos, con este título, una línea de investigación emergente en el ámbito de los estudios teatrales: la consideración de la biografía del actor como *fuente* de información válida para la (intra)historia del arte escénico en España, así como la escritura actual de biografías de nuestros actores y actrices, tanto del pasado lejano como del más reciente e inmediato, con idéntico fin. Nos centramos, para ello, en el caso de un actor concreto: Isidoro Patricio Máiquez Rabay (1768-1820), un intérprete mítico, renovador de los métodos de actuación —inaugura, no sin polémica, el concepto moderno de *naturalidad* (interpretativa) en declamación, gesto y movimiento: todo un «arte del silencio»—[1] y artífice de innovaciones en la vida teatral de la época. Lo que a continuación relatamos es la *biografía* de una investigación… y de un *descubrimiento* que, hemos de confesar, acabó por inquietarnos, por entusiasmarnos.

Recordamos haber escuchado en palabras del escritor Andrés Trapiello cómo una luz demasiado directa oscurece al personaje, cómo la luz hay que matizarla. Nos parece un buen punto de arranque para la presente exposición, que recupera las directrices fundamentales de un trabajo de investigación que presenté en la Universidad de Valencia en julio de 2001 bajo el título *Miradas sobre Isidoro Máiquez: El actor visto por sus biógrafos*. En él abordábamos el estudio concreto de las biografías que se han escrito sobre él, al tiempo que se aportaban documentos y reflexiones para un proyecto futuro. Resultó esencial la puesta en diálogo entre sus *biógrafos* —del crítico y escritor José de la Revilla (1845) al periodista Manuel Ponce (1995); la aportación documental, erudita, del investigador e historiador literario y teatral Emilio Cotarelo y Mori, en 1902, es especialmente significativa— que, con mayor o menor acierto, se habían interesado por el actor, contextualizando su visión en función de la historia cultural por la que aquellos transitan y desde la que enfocan, inevitablemente, al personaje —del romanticismo (Revilla) al positivismo historicista (Cotarelo; González,) y, de éste, a la perspectiva «psiquiátrica» (Belda) o el «malditismo» (Ponce), en el

[1] FUNES, Enrique, *La declamación española*, Sevilla, Tipografía de Francisco de Díaz, 1895, p. 501.

sentido de la leyenda «romántica» de un controvertido Máiquez, que se asienta en su carácter orgulloso y desafiante y en un presentimiento de destino trágico; sin olvidar los aspectos más específicamente estético-teatrales (Colao) y la consabida recreación novelesca y anecdótica frecuente en estos casos (Vega; Rodríguez Cánovas)—:[2] un mosaico plural de «miradas que seleccionan y reinterpretan» los ecos que «animan» el pasado escénico[3] a través de la *recuperación-construcción* —que implica siempre un grado de invención—[4] de un personaje (visto a contraluz) que vivió en, por y para el teatro. Miradas que —al historiar, al narrar su vida, su trabajo— se aproximan, se alejan entre sí y en las que tal vez lo que se silencia —las *lagunas* relacionadas con temas que se evita abordar, que dejan al aire los textos— sea lo más significativo.

Conscientes de la aportación del Máiquez «reconstruido» (las biografías, tanto *científicas* como *noveladas*) al Máiquez «histórico» (la biografía), integramos toda esta amalgama de propuestas textuales[5] —que trazaban, a su vez, un abanico de relaciones *intertextuales* que fuimos revisando, confrontando, aunando y que nos

---

[2] *Vid.* REVILLA, José de la, *Vida artística de D. Isidoro Máiquez: primer actor de los teatros de Madrid*, Madrid, Impr. de M. de Burgos, 1845; COTARELO Y MORI, Emilio, *Isidoro Máiquez y el teatro de su tiempo*, Madrid, Imprenta de José Perales y Martínez, 1902; GONZÁLEZ, Anselmo, *Máiquez. Ilustraciones documentales*, París, Casa Editorial franco-ibero-americana, 1927; BELDA, Joaquín, *Máiquez: actor, guerrillero y hombre de amor*, Madrid, Ediciones Nuestra Raza, 1935; PONCE SÁNCHEZ, Manuel, *Máiquez: el actor maldito*, Cartagena, Ayuntamiento de Cartagena/Fundación CAM, 1995; COLAO, Alberto, *Máiquez, discípulo de Talma: ensayo sobre una estética teatral*, Cartagena, Ayuntamiento de Cartagena, 1980; VEGA, José, *El actor y el hombre*, Madrid, Revista de Occidente, 1947; y RODRÍGUEZ CÁNOVAS, José, *Isidoro Máiquez*, Cartagena, Athenas Ediciones, 1968.

[3] MONTERO, Rosa, «El eco del pasado», en *El País Semanal*, núm. 1271 (4 de febrero de 2001), sección «Ángeles y monstruos» [07].

[4] LOWENTHAL, David, *El pasado es un país extraño*, traducción de Pedro Piedras Monroy, Madrid, Akal, 1998 [1985].

[5] Éste ha sido el *corpus* esencial de textos a que nos hemos enfrentado, lo cual no impide que, en ocasiones, se recurra, aparte de a estudios recientes (revisamos la relativamente escasa documentación y bibliografía crítica existentes hasta la actualidad), a noticias dispersas en volúmenes colectivos sobre actores —a destacar, el del crítico Luis Calvo Revilla (1920) y el del gacetillero, investigador de asuntos históricos y coleccionista de detalles escénicos Narciso Díaz de Escovar ([h. 1912])—, biografías conjuntas —como la del primer actor Ramon Caralt (1944) y la del poeta y prosista Antonio Espina (1967)—, bosquejos biográficos o semblanzas-retrato (Puig Campillo, 1958), historias del teatro (Díaz de Escovar, 1924), tratados de declamación —entre otros, el del actor trágico Andrés Prieto (editado por Fundamentos en 2001), que trabajó al lado de Máiquez—, misceláneas tales como libros de recuerdos o antologías de anécdotas (Díaz de Escovar, 1925), incluso obras de creación literaria —como es el caso, no sólo de la conocida «La corte de Carlos IV» (*Episodios Nacionales*, 1873) de Benito Pérez Galdós (con el actor como supuesto protagonista), sino también de las referencias puntuales (Máiquez en el ámbito cortesano) en *Volavérunt*, novela de Antonio Larreta de 1980, y, más extensamente, la *biografía escénica* (atenta a la personalidad de Máiquez) de Enrique Lenza González (2000)—. Para las referencias completas, véase la bibliografía final.

sirvieron como espacio para la reflexión— con la finalidad de acercarnos a un actor de presencia e instinto escénicos que nos pareció atractivo por su vida pletórica de contrastes, de contradicciones, siempre en el límite de algo, en un espacio *fronterizo* —entre la realidad y la ficción, entre el arte y la vida, entre la razón y sus extravíos—, como él mismo. Y lo hacíamos desde la asunción de una doble tentación: la de la *reconstrucción* (apasionada) y la del *rescate* (del olvido) de un actor nacido para la historia, que supera la «herida del tiempo»[6] y «cuya trayectoria podría haber tenido un tratamiento cinematográfico interesante».[7]

Los matices, aunque a menudo sutiles, en el modelo o perfil de actor (también en su retrato) que nos han planteado sus *biógrafos* nos han permitido asomarnos —en sus representaciones, en sus imágenes, incluyendo las anécdotas o la iconografía[8], que también son «documentos teatrales»[9] que nos *hablan* del actor— un poco más al intérprete: un ser humano arrebatado de vida accidentada —sufrió las penurias económicas, la enfermedad (y la locura que a menudo ronda los paréntesis del *genio*), el destierro, la incompresión, incluso la cárcel— contemplado en una pluralidad de dimensiones, porque, como sugiere Jean d'Ormesson, «a cada instante, en una vida, todo es al mismo tiempo esencial».[10] Máiquez habla, pues, de sí mismo «en las cartas que escribe, en las conversaciones que sostiene, en las opiniones que defiende […] Habla de sí mismo, aun sin pretenderlo, cuando está enamorado, enfermo, solo, eufórico o depresivo».[11] Hasta sus silencios son elocuentes, como en el teatro. Las biografías del actor nos hablan, en definitiva, de Isidoro Máiquez, un hombre que llenó con su pasión y su dedicación a la escena una etapa convulsa del teatro español.

Teniendo presente que estamos hablando del género biográfico (Soria Muñoz) —género limítrofe con la antropología (Caro Baroja), con la historia (Seco Serrano), con la novela (Ayala) y que se halla íntimamente ligado a las anécdotas (Aguirre

---

[6] AMORÓS, Andrés, «Un actor: Isidoro Máiquez», en *Cuadernos Hispanoamericanos*, 475, 1990, p. 102.

[7] RÍOS CARRATALÁ, Juan Antonio, *El teatro en el cine español*, Alicante, Publicaciones de la Universidad de Alicante, 2000 [1999], 62.

[8] Nuestro trabajo de investigación se clausuraba con un total de tres apéndices documentales: «Repertorio: Obras interpretadas por Isidoro Máiquez», «Palabras que se le atribuyen, anécdotas y apuntes históricos» y «El actor en sus imágenes: Iconografía y documentación visual complementaria».

[9] DE MARINIS, Marco, *Entendre el teatre. Perfils d'una nova teatrologia* (traducció de Carlota Subirós, pròleg de Joan Abellán), Barcelona, Institut del Teatre de la Diputació de Barcelona, 1998 [1988].

[10] ORMESSON, Jean d', *Au plaisir de Dieu*, París, Gallimard, 1974, p. 259.

[11] CABALLÉ, Anna, *Narcisos de tinta. Ensayo sobre la literatura autobiográfica en lengua castellana (siglos XIX y XX)*, Madrid, Megazul-Endymion, 1995, p. 39.

Prado; Mamet; Fernán-Gómez) o a la iconografía (Gracia Beneyto)—,[12] estimamos conveniente incorporar algunas consideraciones sobre el mismo, siempre y cuando pensábamos que establecían algún vínculo que pudiera arrojar cierta luz sobre lo que ha sido, esencialmente, un itinerario de pesquisas, de encuentros en torno a un personaje a contracorriente que atraviesa una de las épocas más difíciles de nuestra historia. Y es que escribir acerca de las biografías que versan sobre Máiquez implicaba hablar del pasado, del presente, de la historiografía, así como de la figura del actor en todo lo que tiene su oficio, su arte de efímero e irrepetible pero también de permanencia y continuidad —en el recuerdo, a través de testimonios orales (y escritos) que se van transmitiendo en sucesivas generaciones de actores para quienes será un referente claro,[13] y por esa suerte de «magisterio indirecto» que supone la escuela práctica de los ensayos— a un tiempo.

Pero, ¿quién era, qué hizo Isidoro Máiquez? Máiquez nace en Cartagena un 17 de marzo de 1768 y muere, en idéntico día, sumido en el delirio (padecía, además, una afección bronquial), en 1820, en la ciudad de Granada. El actor comienza su andadura dramática, de la mano de su padre (cómico de la legua), como segundo y tercer galán, hasta su laborioso ascenso a *sobresaliente* de la compañía de Manuel Martínez, en el teatro del Príncipe —donde debuta en 1791, ya casado con la primera actriz Antonia Prado—. Después vendrían, tras su año en teatros de provincias, los puestos de primer galán en la compañía de los Sitios Reales, donde se ganará el favor de Manuel Godoy, el cual le concederá, siendo ya Máiquez primer actor de los teatros de Madrid, una pensión para viajar a París, con objeto de perfeccionar sus conocimientos de arte escénico. [14] Durante su etapa parisina se encuentra con quien será su *maestro*, el gran actor

[12] SORIA MUÑOZ, Andrés, «El biografismo y las biografías: aspectos y perspectivas», *1616 (Anuario de la Sociedad Española de Literatura General y Comparada)*, Madrid, Cátedra, 1978, vol. I, pp. 173-188; CARO BAROJA, Julio, *Género biográfico y conocimiento antropológico* (Discurso de ingreso en la RAE), Madrid, 1986; SECO SERRANO, Carlos, «La biografía como género histórico», en *Haciendo Historia*, Barcelona, Universitat de Barcelona, 1989, pp. 263-270; AYALA, Francisco, «Biografía y novela» (1982), en *El escritor en su siglo*, [Madrid], Alianza, 1990, pp. 180-185; AGUIRRE PRADO, Luis (prólogo y selección), *Antología de anécdotas*, Barcelona, Labor, 1967; MAMET, David, «Una vida en el teatro», en *Escrito en restaurantes*, traducción de Jordi Mustieles, prólogo de Marcos Ordóñez, Barcelona, Ediciones Versal, 1991 [1989]; FERNÁN-GÓMEZ, Fernando, *¡Aquí sale hasta el apuntador! Las anécdotas del teatro*, Barcelona, Planeta, 2000; y GRACIA BENEYTO, Carmen, «La iconografía del actor como documento», en E. Rodríguez (coord.), *Del oficio al mito: el actor en sus documentos*, Valencia, Universitat de València, 1997, vol. II, pp. 411-478.

[13] VICO Y LÓPEZ, Antonio, «Isidoro Máiquez, Carlos Latorre y Julián Romea. La escena española desde comienzos de siglo. La declamación en la tragedia, en el drama y en la comedia de costumbres», en *La España del siglo XIX* (Colección de Conferencias Históricas en el Ateneo de Madrid), Madrid, Librería de D. Antonio San Martín, 1886.

[14] Buena muestra de ello es el escrito, fechado el 12 de julio de 1799, en que Máiquez solicita licencia para el viaje a París, documento procedente de la biblioteca de Enrique Rodríguez

trágico François-Joseph Talma. A su regreso, ya en el escenario del teatro de los Caños del Peral, al frente de una compañía de escasa preparación, se reconocerá su sentido estético y de la *propiedad escénica* en el ámbito de las representaciones teatrales. Hasta tal punto se desvivió por la *verdad* del personaje, por la *verdad artística* que llega a arriesgar su propia salud por ella. Igualmente intensa es su defensa de la dignidad de actor desde una estricta conciencia (y ética) profesional[15] que alienta a Máiquez a anteponer su arte —auténtica forma de vida que se canaliza en los personajes que interpreta (*repertorio*) y en los que se ha perpetuado la memoria de su singularidad— a todo. Por él serán constantes sus conflictos con las autoridades, pero también con sus compañeros, debido al carácter difícil (rayano en la intransigencia) de Isidoro. Ello no impidió, sin embargo, que se reconociese su titánica labor como director del teatro del Príncipe —donde propulsó reformas escénicas concretas— y que contara con el apoyo incondicional de un entregado público —que ve ahora en él a un ídolo popular, pero al que tantos desvelos le costaría a Máiquez cautivar en sus inicios, cuando se le tildaba de actor *frío*— que supo valorar esa perseverante lucha de Máiquez consigo mismo para mejorar sus cualidades artísticas —en la expresión de los sentimientos, pongamos por caso—. En 1814 será encarcelado, por orden de Fernando VII, en razón de su consecuente y enfática defensa de la libertad del artista en la representación de las tragedias políticas. Y un nuevo reglamento de teatros, que él mismo había ideado, acabará volviéndose en su contra. (Valga como ejemplo de su desmesurada capacidad de trabajo el hecho de que en julio de 1818 llegó a actuar 27 días y en 15 obras diferentes). Poco después, en 1819, será desterrado a Ciudad Real, de donde se trasladará, por prescripción médica, a Granada. Allí se reencuentra con uno de sus mejores amigos: Antonio González, y desde un desván que se asomaba a la plaza del Campillo recita a voz en grito y sin descanso fragmentos de sus obras preferidas, ya con el cerebro poblado de fantasmas trágicos. A su muerte, «Romea recuerda a su paisano Máiquez, del que sabe le llega muy directamente su arte, y va al cementerio [de Granada][16] en visita, casi peregrinación, a su fría y solitaria tumba abandonada por los años de olvido y en lugar impreciso».[17]

Cepeda, *vid.*, «Problemas del teatro en 1800 y un documento inédito de Isidoro Máiquez», *Revista de Occidente*, núm. 29, 1970, pp. 361-362.

[15] *Vid.* RUBIO PAREDES, José María, «Isidoro Máiquez y la dignidad de la profesión de actor», en *Monteagudo*, 70, 1980, pp. 9-16.

[16] Interesante aportación documental es, sin duda, el testamento de Máiquez, por Ángel González Palencia, en que el actor nos revela el nombre de su única hija: María Teresa Melitona, cuya madre pudo ser la joven actriz María Maqueda, supuesta amante de Isidoro.

[17] REYES, Antonio de los, *Julián Romea: El actor y su contorno (1813-1868)*, Murcia, Academia Alfonso X el Sabio, 1977, p. 121.

Tras las pistas de Isidoro Máiquez, un elegante, altivo y osado actor *entre siglos* de huidiza y casi lunática mirada, melancólico y de profundidad turbulenta —trasfondo que tan lúcidamente supo captar su contemporáneo Francisco de Goya y Lucientes en un óleo de 1807, titulado *Isidoro Máiquez* (se le atribuyen otros dos); y que evidencia, asimismo, la aproximación grafológica a su escritura, centrada en un autógrafo de 1814 (en que constan las firmas de la compañía del teatro del Príncipe dirigida por Isidoro Máiquez), en circunstancias personales críticas—, nos sumergimos en la Biblioteca Histórica Municipal de Madrid, en la Biblioteca Nacional, en la del Instituto de la Lengua Española del CSIC y en otras bibliotecas universitarias. Una toma de contacto más viva nos la proporciona un viaje a su ciudad natal (Cartagena). Allí nuestras indagaciones nos llevan hasta una casa en el barrio de la Serreta donde, supuestamente, nació el actor —dudosa tradición oral que sigue alimentada en la actualidad entre las gentes de sus alrededores—. No falta un monumento a Máiquez —ubicado en la Glorieta de San Francisco desde 1927— por parte de una ciudad que, paradójicamente, desconoce en buena parte a quién representa.[18] En la Sala de Juntas de la Sociedad Económica y Amigos del País de Cartagena se halla un retrato al óleo de Máiquez, por el pintor Reyes. En su mano derecha el actor sostiene un libreto teatral: *Otelo* (que estrenó el 1 de enero de 1802, en versión de Duclós), una de sus cumbres interpretativas.[19] Un diestramente caracterizado Máiquez transmite la tensión actoral de tan trágico personaje —por los que sentía innata propensión— en una litografía de José Ribelles y Helip, que es, a su vez, autor de otra litografía con Máiquez representando *Óscar* (de Arnault, que estrenó el 25 de enero de 1811) como protagonista.

Actor-puente entre el neoclasicismo y el romanticismo escénicos —se ha postulado la influencia prerromántica de Engel—, Máiquez aporta el acento de la *naturalidad* sentimental en la expresión, el matiz, el gesto humano, contenido y expresivo a un tiempo —en el marco de una estética de contrastes (en *paralelismo* con su supuesta ciclotimia, forma temperamental que, según la descripción aportada por Kretschmer, le haría oscilar entre la alegría/manía/excitación y la tristeza/melancolía/depresión) entre el «arte del silencio» y la explosión trágica, como un proceso interior hasta su final exteriorización—, acorde con las abismales situaciones-límite (el amor frenético,

[18]Monumento realizado por el escultor valenciano J. Ortells. En él Máiquez aparece representado con traje de chispero y en actitud declamatoria. Se conservan otras muestras de reconocimiento póstumo en Andalucía, concretamente en Cádiz (busto en yeso de Máiquez en traje romano, en la Real Academia de San Fernando, 1821) y Granada (obelisco erigido en 1838 en memoria del actor, dedicado por los actores Julián Romea, Matilde Díez y Florencio Romea).

[19] Sería injusto olvidar aquí a José Arroyo Jerez, Secretario de la Real Sociedad Económica y Amigos del País, por permitirnos acceder a uno de los retratos más desconocidos —y hasta nuestro trabajo nunca reproducido— de Isidoro Máiquez.

la pasión celosa, la enajenación mental, el suicidio) de los atormentados personajes que *encarnó*, en los que profundiza, con su voz velada —propia para reflejar pasiones sombrías—, mediante la «declamación interior», el tono concentrado *hacia dentro.* Su modo de declamar y actuar —una «pasión de calladas raíces» de «contenida fuerza romántica»[20]— fue llamado «naturalismo» porque el decir y el hacer trataba de ser más accesible, aportar más credibilidad en los procesos del personaje representado. Su construcción interior, *desde dentro* del papel, del personaje, tanto en la declamación —dibujos melódicos sometidos a medida con los que manejaba los impulsos y efectos de la emoción— como en su elocuente *acción muda*, hicieron de él un actor completo, versátil, enérgico a la par que delicado, penetrante en su retrato —vehemente a la par que reflexivo— de las pasiones humanas. Poderoso creador de sensaciones, sobre el escenario Máiquez era capaz de comunicar calor, de fascinar, de conmover: *electrizaba* a su público, y —según se sabe por testimonios coetáneos— se hacía aplaudir tanto en sus palabras, en su voz, como —sobre todo— en sus silencios, en sus pausas, tanto en sus estallidos pasionales como en sus transiciones matizadas, tanto en la expresividad natural de su movimiento como en la del gesto o la mirada.

Esperamos con nuestra investigación biográfica contribuir al *rescate* de esos fantasmas olvidados de los escenarios de la historia que son, casi siempre, los actores de teatro. Línea de investigación en la que, por esos hilos misteriosos del azar, volvemos a enredarnos.

Bibliografía

AGUIRRE PRADO, Luis (prólogo y selección), *Antología de anécdotas*, Barcelona, Labor, 1967.

AMORÓS, Andrés, «Un actor: Isidoro Máiquez», *Cuadernos Hispanoamericanos*, 475, 1990, pp. 95-102.

AYALA, Francisco, «Biografía y novela» (1982), en *El escritor en su siglo*, [Madrid], Alianza, 1990, pp. 180-185.

BELDA, Joaquín, *Máiquez: actor, guerrillero y hombre de amor*, Madrid, Ediciones Nuestra Raza, 1935.

CABALLÉ, Anna, *Narcisos de tinta. Ensayo sobre la literatura autobiográfica en lengua castellana (siglos XIX y XX)*, Madrid, Megazul- Endymion, 1995.

[20] GRANDA, Juanjo, «Historia de una escuela centenaria», en A. Peláez (comisario) y F. Andura (coord.), *Cuatro siglos de teatro en Madrid* (Catálogo de exposición), Madrid, Consorcio Madrid Capital Europea de la Cultura, 1992, pp. 240.

CALVO REVILLA, Luis, *Actores célebres del Teatro del Príncipe o Español. Siglo XIX. Manera de representar de cada actor, anécdotas y datos biográficos*, Madrid, Imprenta Municipal, 1920.

CARALT, Ramon, *Siete biografías de actores célebres: Isidoro Máiquez, Carlos Latorre, Julián Romea, José Valero, Rafael Calvo, Antonio Vico, Teodore Bonaplata* (prólogo de José Clapera), Barcelona, [Castells-Bonet], 1944.

CARO BAROJA, Julio, *Género biográfico y conocimiento antropológico* (Discurso de ingreso en la RAE), Madrid, 1986.

COLAO, Alberto, *Máiquez, discípulo de Talma: ensayo sobre una estética teatral*, Cartagena, Ayuntamiento de Cartagena, 1980.

COTARELO Y MORI, Emilio, *Isidoro Máiquez y el teatro de su tiempo*, Madrid, Imprenta de José Perales y Martínez, 1902.

DE MARINIS, Marco, *Entendre el teatre. Perfils d'una nova teatrologia* (traducció de Carlota Subirós, pròleg de Joan Abellán), Barcelona, Institut del Teatre de la Diputació de Barcelona, 1998 [1988].

DÍAZ DE ESCOVAR, Narciso, *Siluetas escénicas del pasado. Colección de artículos históricos de costumbres, anécdotas, biografías, bibliografías, etc., del Teatro español*, Barcelona, Imprenta de Vda. de Luis Tasso, [h. 1912].

——, *Historia del teatro español. Comediantes, escritores, curiosidades escénicas*, Barcelona, Montaner y Simón, 1924, 2 vols.

——, *Añoranzas histriónicas («Miscelánea literaria»)*, Madrid, Librería y Editorial Madrid, 1925 (Imp. Sucesores de Rivadeneyra).

ENGEL, Johan Jakob, *Idees sobre el gest i l´acció teatral* (traducció de Joan Segalés), Barcelona, Institut del Teatre de la Diputació de Barcelona, 1998 [1785].

ESPINA, Antonio, «Isidoro Máiquez o el coturno trágico», en *Seis vidas españolas: María Isidra de Guzmán, Diego de Torres Villaroel, María Luisa de Parma, Isidoro Máiquez, Lola Montes, Julián Romea*, Madrid, Taurus, 1967.

FERNÁN-GÓMEZ, Fernando, *¡Aquí sale hasta el apuntador! Las anécdotas del teatro*, Barcelona, Planeta, 2000.

FOUCAULT, Michel, *La arqueología del saber* (traducción de Aurelio Garzón del Camino), México, Siglo XXI, 1978 [1969].

FUNES, Enrique, *La declamación española*, Sevilla, Tipografía de Francisco de Díaz, 1895.

GONZÁLEZ, Anselmo, *Máiquez. Ilustraciones documentales*, París, Casa Editorial franco-ibero-americana, 1927.

GONZÁLEZ PALENCIA, Ángel, «Nuevas noticias sobre Isidoro Máiquez», *Revista de la Biblioteca, Archivo y Museo*, 56, 1948 (año XVII).

GRACIA BENEYTO, Carmen, «La iconografía del actor como documento», en E. Rodríguez (coord.), *Del oficio al mito: el actor en sus documentos*, Valencia, Servei de Publicacions de la Universitat de València, 1997, vol. II, pp. 411-478.

GRANDA, Juanjo, «Historia de una escuela centenaria», en A. Peláez (comisario) y F. Andura (coord.), *Cuatro siglos de teatro en Madrid* (Catálogo de exposición), Madrid, Consorcio Madrid Capital Europea de la Cultura, 1992, pp. 239-250.

LE GOFF, Jacques, «Documento / Monumento», en *El orden de la memoria. El tiempo como imaginario*, Barcelona, Paidós, 1991 [1978], pp. 227-239.

LENZA GONZÁLEZ, Enrique, *Isidoro Máiquez o el eterno silencio del olvido* (Obra dramática en dos actos), Madrid, La Avispa, 2000.

LOWENTHAL, David, *El pasado es un país extraño* (traducción de Pedro Piedras Monroy), Madrid, Akal, 1998 [1985].

MAMET, David, «Una vida en el teatro», en *Escrito en restaurantes* (traducción de Jordi Mustieles, prólogo de Marcos Ordóñez), Barcelona, Ediciones Versal, 1991 [1989].

MONTERO, Rosa, «El eco del pasado», en *El País Semanal*, núm. 1271 (4 de febrero de 2001), sección «Ángeles y monstruos» [07].

ORMESSON, Jean d´, *Au plaisir de Dieu*, París, Gallimard, 1974.

PALOMO, María del Pilar, «La *forma* de la biografía o la comunicación literaria de la materia histórica», *Revista de Ciencias de la Información*, 4, 1987, pp. 277-293.

PONCE SÁNCHEZ, Manuel, *Máiquez: el actor maldito*, Cartagena, Ayuntamiento de Cartagena / Fundación CAM, 1995.

PUIG CAMPILLO, Antonio, *El actor Isidoro Máiquez*, Tirada aparte de *Monteagudo*, 22, 1958.

REVILLA, José de la, *Vida artística de D. Isidoro Máiquez: primer actor de los teatros de Madrid*, Madrid, Impr. de M. de Burgos, 1845.

REYES, Antonio de los, *Julián Romea: El actor y su contorno (1813-1868)*, Murcia, Academia Alfonso X el Sabio, 1977.

RÍOS CARRATALÁ, Juan Antonio, *El teatro en el cine español*, Alicante, Publicaciones de la Universidad de Alicante, 2000 [1999].

RODRÍGUEZ CÁNOVAS, José, *Isidoro Máiquez*, Cartagena, Athenas Ediciones, 1968.

RODRÍGUEZ CEPEDA, Enrique, «Problemas del teatro en 1800 y un documento inédito de Isidoro Máiquez», *Revista de Occidente*, 29, 1970, pp. 357-364.

RUBIO PAREDES, José María, «Isidoro Máiquez y la dignidad de la profesión de actor», en *Monteagudo*, 70, 1980, pp. 9-16.

SECO SERRANO, Carlos, «La biografía como género histórico», en *Haciendo Historia*, Barcelona, Universitat de Barcelona, 1989, pp. 263-270.

SORIA MUÑOZ, Andrés, «El biografismo y las biografías: aspectos y perspectivas», *1616 (Anuario de la Sociedad Española de Literatura General y Comparada)*, Madrid, Cátedra, 1978, vol. I, pp. 173-188.

TALMA, François-Joseph, *Reflexiones sobre el arte teatral* (traducción de Enrique Sánchez de León), Madrid, Est. Tip. de M.P. Montoya y Cía., 1879.

VEGA, José, *El actor y el hombre*, Madrid, Revista de Occidente, 1947.

VELLÓN LAHOZ, Javier, «El "justo medio" del actor: Isidoro Máiquez y sus teóricos», en E. Rodríguez (coord.), *Del oficio al mito: el actor en sus documentos*, Valencia, Universitat de València, 1997, vol. II, pp. 311-337.

——, «Isidoro Máiquez y Dionisio Solís: El actor en la evolución de la dramaturgia en el siglo XIX», en A.S. Pérez-Bustamante/ A. Romero/ M. Cantos (eds.), *El siglo XIX… Y la burguesía también se divierte*, Cádiz, Fundación Muñoz Seca / Ayuntamiento del Puerto de Santa María, 1995, pp. 370-376.

VICO Y LÓPEZ, Antonio, «Isidoro Máiquez, Carlos Latorre y Julián Romea. La escena española desde comienzos de siglo. La declamación en la tragedia, en el drama y en la comedia de costumbres», en *La España del siglo XIX* (Colección de Conferencias Históricas en el Ateneo de Madrid), Madrid, Librería de D. Antonio San Martín, 1886.

RESTOS DE LA TRAGEDIA GRIEGA EN *LAS ADELFAS*

ROSA MARÍA SANMARTÍN PÉREZ
UNIVERSIDAD DE VALENCIA

La tragedia griega nace como culto a Dioniso en el siglo VI a.C.

En la *Poética* de Aristóteles, en el capítulo IV, leemos que la tragedia tomó su origen de los cantores de ditirambo y que, a partir de ahí se fue desarrollando hasta llegar a la tragedia. De igual modo, la pequeña trama de la tragedia adquirió y fue dejando el tono jocoso del lenguaje, y el metro pasó de ditirámbico a yámbico.[1]

Tal y como nos indica José Vara Donado,

> Aristóteles, a juzgar por los datos que presenta en la *Poética* en general y particularmente en *Poética* 1449 b 24-27, donde expresamente define la tragedia, y en 1450 a 8-10, en que enumera las partes que la integran, viene (con lo que, sin duda, todos convenimos) a dar de ella la siguiente definición: la tragedia es la representación mimética de una acción ante un público, a cargo de un coro y alguien más (actor) distinto de él, pero estrechamente vinculados entre sí, acción implícita en la leyenda de una persona distinguida del pasado, víctima de una desgracia.[2]

Cuando se habla de la tragedia griega se suele establecer una identificación con la tragedia occidental moderna, como la de Shakespeare, la de Racine o Corneille, e incluso con la de Goethe; pero, por lo general, la tragedia moderna carece de los elementos básicos de la griega, como el coro, los aspectos musicales, la danza, los requisitos como la máscara, el coturno. Tampoco su relación con el culto, ya que la tragedia antigua formaba parte del culto oficial de la ciudad, en tanto que el arte escénico moderno se ha apartado completamente del rito. Pero, sobre todo, por el concepto mismo de lo trágico.

Pavis define la tragedia como «Obra que representa una acción humana funesta que a menudo acaba en muerte».[3] Pero algunas de las tragedias de Sófocles y una buena porción de las de Esquilo y Eurípides (como *Euménides*, *Ión*, *Helena* o *Ifigenia entre los tauros*…) dejarían de ser tragedias según esta definición.

---

[1] *Ditirambo*: En la antigua Grecia, composición poética en loor de Dionisos__ 3. Fig. Alabanza exagerada, encomio excesivo.

Yambo: Pieza de la poesía griega y latina, compuesto de dos sílabas: la primera, breve, y la otra, larga. (átona, tónica).

[2] VARA DONADO, José, *Origen de la tragedia griega*, Extremadura, Universidad de Extremadura, 1996.

[3] PAVIS, Patrice, *Diccionario de teatro*, Barcelona, Paidós, 1998.

> Una tragedia griega puede tener un final feliz sin perder el sentido auténtico de lo trágico, por lo menos en el sentido que, en toda tragedia, hay dolor, sufrimiento, enfrentamiento del hombre con su propio destino, grandeza moral y afirmación del yo humano.[4]

Una característica de la tragedia griega es su composición a partir de versos de arte mayor, trímetros yámbicos para los actores, y cantos corales para el coro.

Encontraríamos aquí el primer rasgo que aparecerá también en la obra de los hermanos Machado, *Las Adelfas* (1928). La composición en verso[5] es característica de toda la producción dramática machadiana, excepto en *El hombre que murió en la guerra*, al igual que lo fue para gran parte del teatro español de principios del siglo XX.

El tema o la estructura serán también características que encontraremos tanto en las tragedias griegas como en la obra que nos ocupa.

En la tragedia se trataba un tema de mitología conocido por los espectadores y en *Las Adelfas* aparece el tema del psicoanálisis, muy candente en aquel momento.

Michiko Okubo afirma a este respecto:

> Lo que aportaron tanto los textos de Freud como de Jung con su interpretación de la psique humana, fue vislumbrar cómo funciona nuestra psique analizando clínicamente a sus pacientes, poniendo *nombres ad hoc* a posibles instancias o funcionamiento de nuestra psique.

En los dos casos se utiliza la misma estructura arcaica: prólogo —se cuentan los antecedentes y se sitúa el momento en que comienza la acción—; un *párodo* o entrada del coro —en *Las Adelfas* con los personajes corales se crea el nudo—; una alternancia de episodios; un *éxodo* o salida del coro de la *orquestra*, y, por último, culminación con un final feliz.

También son importantes las referencias que se establecen en *Las Adelfas* con el mundo del teatro. César Oliva nos da una muestro de ello:

> Aquí [por *Las Adelfas*] parece que los autores quisieran rememorarlo de continuo. El marido muerto, Alberto, deja *un asunto de un drama por escribir*, en donde su esposa quiere encontrar la clave de su posible suicidio. Nada más lejos de la realidad. A Araceli no le gusta el argumento.[6]

---

[4] LÓPEZ PÉREZ, J. A. (ed.), *Historia de la literatura griega*, Madrid, Cátedra, 1988.

[5] La mayoría de la crítica ha coincidido en que el problema de *Las Adelfas* es la utilización del verso y se da por hecho que la misma obra escrita en prosa hubiera sido mejor valorada.

[6] OLIVA, César, «El teatro de los Machado, medio siglo después», en *Antonio Machado hoy*, Sevilla, Alfar, 1990.

Salvador, guarde el boceto,
de este estúpido dramón.
Arguye poco respeto…
al arte de Calderón
tanta bufonada y tanto
mal gusto que hace reír
con los motivos del llanto. (Act. 2º, Esc. IV)

Enseguida será más rotundo el personaje cuando dice: «Me apesta el pirandelismo». Muy importante es la aportación de Araceli a este juego de metateatralidad. Así ocurre en el Acto 2º, escena II:[7]

… La vida
tiene también sus muñecos
de sorpresa, inopinados
y algo absurdos, aunque luego
—como en las comedias—, todo
se explica.

Y más adelante, en el Acto 3º, escena III:

Además, los caracteres
sostenidos son un hecho
en el teatro; en la vida
el asunto es más complejo.

Deberíamos añadir que *Las Adelfas* fue escrita bajo el influjo de autores como Nietzsche, Pirandello o Freud (en el Acto I Araceli habla de sus sueños con Carlos, su médico y confidente). Se habla de esta obra como *comedia psicológica con cierto aire de costumbrismo andaluz*. Mucho se ha escrito sobre esto, y la crítica actual da por hecho que es una de las obras más interesantes de los hermanos Machado, junto a *El hombre que murió en la guerra*, aunque ambas no tuvieran éxito en su época.

Un ejemplo de ello es la creación del personaje de Araceli, centro de toda la trama, tiene claras reminiscencias, no sólo a la figura de Freud, sino también a la de Nietzsche; éste afirma

> La más alta verdad, la perfección de estos estados opuestos a la realidad imperfectamente inteligible de todos los días, en fin, a la conciencia profunda de la reparadora y saludable naturaleza del sueño y del ensueño, son, simbólicamente, la analogía, a la vez, de la aptitud de la adivinación y de las artes, en general, por las cuales la vida se hace posible y digna de ser vivida. Pero no debe faltar a la imagen de Apolo esa línea

[7] OLIVA, *op. cit.*

> delicada que la visión percibida en el sueño no podría franquear sin que su efecto se convirtiese en patológico y la apariencia nos diese la ilusión de una grosera realidad.[8]

Araceli traspasa el umbral de ese sueño y roza lo patológico. Sus sueños se convierten en presagios de una realidad ya inexistente, en la que Alberto es el personaje principal. También Alberto, personaje inexistente y que no figura en el *Dramatis Personae*, será relevante para la comprensión de toda la obra.

Hay que destacar las similitudes que se producen entre *Las Adelfas* y *El hombre que murió en la guerra*. Ambas abordan, no sólo los temas de *el otro*, el paso del tiempo o el psicoanálisis, sino que tratan el tema de la temporalidad desde un ángulo mucho más amplio que el del resto de su producción dramática.

Pero, no sólo esto, sino que también cabría destacar lo que tiene en ambas de significativo, que uno de los personajes más relevantes en la trama de la obra no aparezca en el *Dramatis Personae*. En el caso de *El hombre que murió en la guerra* es Juan y en *Las Adelfas*, Alberto.

Finalmente, y haciendo hincapié en la construcción de los personajes, sería importante destacar cómo se forma la figura de Araceli. Tal y como nos dice Dámaso Chicharro en su introducción a *Las Adelfas*,[9] Araceli es el personaje mejor dibujado de toda la obra.

Con Araceli se forman tres tríadas de personajes a partir del antagonismo que se crea entre dos de ellos. Araceli, sincera, abierta, preocupada por su existencia… Su antagonista, Rosalía, es frívola, juvenil y atractiva.[10]

En el centro, Alberto del que descubrimos su identidad «aunque para ello se precise la previa depuración y catarsis de todos los personajes, que no llegan al saber definitivo hasta que no se despojan de sus máscaras».[11]

Entre los personajes masculinos Salvador, de nombre simbólico, llama nuestra atención con su aparición enigmática. Su antagonista, Carlos, personaje indeciso y simplón, evolucionará hasta convertirse en el artífice de la solución al problema de Araceli. Ella será el centro de esta tríada, como también lo será de la formada por los

---

[8] NIETZSCHE, Friedrich, *El origen de la tragedia*, Madrid, Austral, 1975.

[9] MACHADO, Manuel y MACHADO, Antonio, *Las Adelfas* y *La Lola se va a los puertos*, ed. de Dámaso Chicharro Chamorro, Madrid, Austral, 1992.

[10] «Ambas forman la pareja de caracteres opuestos, tan frecuente en el teatro machadiano: Juana y Leonor en *Desdichas de la fortuna*; Beatriz y Elvira en *Juan de Mañara*» (CHICHARRO CHAMORRO, *intr. cit.*). Pero no solamente éstas, sino también la gitanilla y Reyes en *La duquesa de Benamejí*, Fernanda y Matilde en *La prima Fernanda*, y, finalmente, Miguel de la Cruz y Juan de Zúñiga en *El hombre que murió en la guerra*. Definitivamente, podríamos afirmar que en toda la dramaturgia machadiana se repite este esquema de la dualidad de personajes.

[11] CHICHARRO CHAMORRO, *intr. cit.*

antagonistas Alberto y Carlos. Éste, enamorado de Araceli desde la infancia; Alberto, el futuro marido.

Para Nietzsche, la creación del personaje antagonista fue la que acabó con la tragedia:

> Y aquí se presenta a nuestra consideración la cuestión de saber si la potencia antagonista, cuya acción causó la pérdida de la tragedia, posee y poseerá siempre una fuerza suficiente para impedir el despertar artístico de la tragedia y de la concepción trágica del mundo. Si la antigua tragedia fue desviada de sus carriles por una tendencia dialéctica orientada hacia el saber y el optimismo de la ciencia, será preciso concluir de este hecho una lucha eterna entre la concepción «teórica» y la concepción «trágica» del mundo.[12]

Como ya hemos dicho anteriormente, Aristóteles define la tragedia como

> la representación mimética de una acción ante un público, a cargo de un coro y alguien más (actor) distinto de él, pero estrechamente vinculados entre sí, acción implícita en la leyenda de una persona distinguida del pasado, víctima de una desgracia.

Esta persona bien podría ser Alberto, que, víctima de su narcisismo, morirá antes del comienzo de la obra:

> Alberto sólo se amó
> a sí mismo. Y malogrado
> ese amor, que era su vida,
> él mismo fue el homicida
> de su Don Juan fracasado.[13]

Miguel Ángel Baamonde nos explica: «De ahí que cualquier amor orientado, no hacia lo esencial, sino hacia lo accesorio, acabe por buscar la muerte de ese mismo amor por cualquier camino posible».[14] Y así lo hace Alberto, que se suicida por no encontrar la esencia del verdadero amor. Todo lo contrario que le ocurre a Araceli, que se *salva* gracias a la decisión de amar a Salvador y de rechazar a Carlos, cuyo amor estaba tocando lo incestuoso.

Como muestra José Vara, la tragedia griega se articula en una serie de secuencias que se repiten en todas las obras por él estudiadas. Secuencias que podemos individualizar parcialmente en:

---

[12] NIETZSCHE, *op.cit.*

[13] MACHADO, Manuel y MACHADO, Antonio, *Las Adelfas* y *El hombre que murió en la guerra*, Madrid, Austral, 1964.

[14] BAAMONDE, Miguel Ángel: *La vocación teatral de Antonio Machado*, Gredos, Madrid, 1976.

- Presentación de personajes: al principio de la acción dramática la afectada por la desgracia u otra íntimamente unida a ella aparece en la puerta de su vivienda gritando o llorando.

- Junto a la persona que está en la puerta de su vivienda acude algún amigo impulsado por ciertos rumores que corren sobre la desgracia que invade a la casa, a informarse de lo que ocurre o a cumplir alguna otra función.

- Desarrollo de la acción: Disputa entre dos amigos.

- La acción externa: Presencia de un personaje disfrazado de mercader que proporciona información.

- El protagonista, acorralado por la desgracia, discurre en diversas maneras de salir de su difícil situación, en un largo monólogo.

- Anagnórisis

Todos estos rasgos aparecen también en *Las Adelfas*:

- El primer personaje que aparece es Araceli, que acaba de recibir una carta. Está angustiada. Sus sueños no la dejan dormir.

- Aparece Carlos, íntimo amigo de Araceli. También es su médico. Acude para ver si puede solucionar el problema de los sueños de Araceli:

CARLOS: Esa mano
(Araceli retira la mano instintivamente).
El pulso, mujer…
(Tomándole el pulso)
Un poco desigual, algo agitado.
¿De apetito?…
ARACELI: Mal.
CARLOS: ¿De sueño?…
ARACELI: ¿De sueño?… Siempre soñando
cosas tristes y durmiendo poco
CARLOS: Un doctor austríaco
dice que el sueño es guardián
del dormir, que es su contrario.
Pero ¿en qué sueñas?

- Conversación entre Araceli (esposa de Alberto) y Rosalía (amante de Alberto) para descubrir quién era el verdadero Alberto:

ROSALÍA: En fin, ¿qué quieres de mí?
Supongo que tu llamada…
ARACELI: ¿Es tuya esta letra?
(Enseñándole la carta de Alberto).
ROSALÍA: Sí.
Ya lo sabes todo
ARACELI: Nada

ROSALÍA: ¿Cómo nada?
ARACELI: Escúchame
tranquila.
ROSALÍA: Di.
ARACELI: ¿Quién era Alberto?

- Aparición de Salvador:

> Habrá usted observado, a poco fijarse, que en muchos casos de la vida —en casi todos— interviene un personaje ajeno a nuestros propósitos, que nos ignora y que, a veces ignorado de nosotros, es, sin embargo, la causa providencial del trastorno que origina la comedia, o el drama, o el paso cómico.[15]

Resolverá el conflicto como el *deus ex machina* de la tragedia griega, que lo empleaba al final de su drama para informar al público de los destinos futuros de los héroes.

Nietzsche, por el contrario, es opuesto a la figura del *Deus ex machina*:

> El «Deus ex machina» ha remplazado a la consolación metafísica. Yo no quiero decir que la concepción trágica del mundo haya sido universal y definitivamente aniquilada por el esfuerzo del espíritu antidionisíaco; lo único que sabemos es que debió huir del dominio del arte, refugiarse, por decirlo así, en el mundo de las tinieblas y degenerar en culto secreto.
>
> Combate la filosofía y el arte dionisiacos, pretende resolver el mito y pone, en lugar de la consolación metafísica, una armonía terrestre; sí, un «Deus ex machina» de su cosecha, a saber: el dios de las máquinas y de los crisoles, es decir, las fuerzas de los espíritus de la Naturaleza descubiertas y empleadas en el servicio del más alto egoísmo.[16]

- Araceli y Carlos mantienen un largo diálogo para decidir qué hacer con el futuro de la primera, y resolver así la situación.

Mucha relación tiene con esto la afirmación de Miguel Ángel Baamonde, que nos dice «*Las Adelfas*, volviendo a lo nuestro, es obra que podemos denominar de diálogo; es, en algunos aspectos, diálogo puro; simple y llana conversación sobre un escenario, entre varios personajes que tratan de resolver una cuestión ya pasada y enterrada».[17]

---

[15] MACHADO, Manuel y MACHADO Antonio, *Las Adelfas* y *El hombre que murió en la guerra*, Madrid, Austral, 1964.

[16] NIETZSCHE, *op. cit.*

[17] BAAMONDE, *op. cit.*

En la tragedia griega este diálogo viene representado tanto por la conversación que mantiene el coro con el héroe, como por el *dialogar psíquico* que tenían los héroes con los dioses. J. Vicente Bañuls, en su artículo *Dualidad dramática*, afirma que:

> El dilema trágico parte de una dualidad de destinos, que al héroe se le ofrecen, pero presenta la forma lógica de disyunción exclusiva, por lo que el héroe se ve en la necesidad ineludible de tener que optar por uno de los dos.[18]

Esta dualidad bien se podría aplicar en la obra *Las Adelfas* a dos de los protagonistas, Alberto y Araceli. Alberto, porque su dualidad se corresponde con la relación que mantiene con Araceli y Rosalía, lo que le llevará a la muerte.

En Araceli la dualidad se observa no sólo en la decisión por mantener su relación con Carlos o elegir a Salvador, sino que va mucho más allá. Es la decisión de descubrir quién fue su marido, por qué se suicidó, frente al conformismo por el que podría haber optado. Nos encontramos entonces ante una obra muy característica de la tragedia griega (*Edipo* sería un caso clásico) y del teatro de Unamuno.

Importante también es la figura del coro. Dice Nietzsche que «el coro trágico de los griegos está necesariamente obligado a reconocer, en los personajes que están en escena, seres que existen materialmente».[19] Es así como ocurre en *Las Adelfas*. El coro estaría formado por los personajes de Carlos Montes (amigo íntimo de Araceli y enamorado de esta), Rosalía (esposa de Daniel Bernar), Daniel Bernar, Raquel (hija del primer matrimonio de Daniel Bernar), don Agustín (tío de Araceli) y, Enrique, Conde de Montevelo (enamorado de Araceli). Todos personajes que representan una realidad y que serían fácilmente identificables.

Como conclusión, decir que la obra de *Las Adelfas*, no es una tragedia griega, pero sí es cierto que en ella se encuentran rasgos característicos de esta, probablemente influidos por la publicación del libro de Nietzsche, *El origen de la tragedia griega*, de 1872. Como ya hemos visto parten de puntos comunes como la figura del *deus ex machina*, la creación del personaje antagonista, el sueño.

Las Adelfas no fue entendida ni por los críticos de la época ni por el público. El propio Díez Canedo, en su crítica a la obra, afirma: «El público oyó con atención los tres actos de *Las Adelfas* y aplaudió en los finales a los autores con el fervor de siempre; pero, a mi entender, más a ellos que a la comedia». O Juan González Olmedilla, que dice:

---

[18] BAÑULS OLLER, J. Vicente: «Dualidad dramática y conflicto trágico», en *La Dualitat en el teatre*, Bari, Levante Editori-Bari, 2000.

[19] NIETZSCHE, *op. cit.*

> Para mí la mayor trascendencia dramática de la comedia estrenada anoche en el Centro por la admirable Lola Membrives es la perfecta impasibilidad amoral —no inmoral, cuidado— que descubre en sus ilustres autores, los adelfos poetas del Guadalquivir. Ni los personajes de su obra intentan demostrar nada —quieren simple y magníficamente vivir: amar, aborrecer, recordar, olvidar y morir— ni sus creadores —como tales— han intentado siquiera imponerles normas de conducta.

En cambio, hoy está es una de las obras más estudiadas del teatro machadiano junto con *El hombre que murió en la guerra*.

Bibliografía

BAAMONDE, Miguel Ángel, *La vocación teatral de Antonio Machado*, Madrid, Gredos, 1976.

BAÑULS OLLER, J. Vicente., «Dualidad dramática y conflicto trágico» en *La dualitat en el teatre*, Bari, Levante Editori-Bari, 2000.

LESKY, Albin, *La tragedia griega*, Barcelona, Labor, 1966.

—— (ed.), *Historia de la literatura griega*, Madrid, Gredos, 1985.

LÓPEZ PÉREZ, J.A. (ed.), *Historia de la literatura griega*, Madrid, Cátedra, 1988.

MACHADO, Manuel y MACHADO, Antonio, *Las Adelfas* y *El hombre que murió en la guerra*, Madrid, Austral, 1964.

——, *Las Adelfas* y *La Lola se va a los puertos*, ed. de Dámaso Chicharro Chamorro, Madrid, Austral, 1992.

NIETZSCHE, Friedrich, *El origen de la tragedia*, Madrid, Austral, 1975.

OLIVA, César, «El teatro de los Machado, medio siglo después», en *Antonio Machado hoy*, Sevilla, Alfar, 1990.

PAVIS, Patrice, *Diccionario de teatro*, Barcelona, Paidós, 1998.

ROMERO FERRER, Alberto, *Los hermanos Machado y el teatro (1926-1932)*, Sevilla, Diputación de Sevilla, 1996.

VARA DONADO, José, *Origen de la tragedia griega*, Extemadura, Universidad de Extremadura, 1996.

FUENTES LITERARIAS DEL *DICCIONARIO DE AUTORIDADES*[*]

VIVIANA SCANDOLA CENCI
UNIVERSITAT DE VALÈNCIA

1. *Presentación, objeto y método*

La finalidad del presente trabajo, que tiene sus orígenes en el estudio filológico y lexicográfico del primer Diccionario de la Real Academia Española, es la de mostrar, en líneas generales, la trayectoria que conduce a la elaboración del corpus de autoridades, en cuanto archivo de citas literarias, del *Diccionario de autoridades* (1726-39), partiendo del convencimiento de que el análisis de un corpus previamente formado define y caracteriza un tipo particular de obra. Se hará hincapié especialmente en el corpus literario recopilado y en la función que desempeña la autoridad literaria en la estructura del Diccionario.

Es sabido por todos que el primer diccionario monolingüe del español, el *Diccionario de autoridades* (1726-1739), constituye uno de los monumentos diccionarísticos más importantes de la lexicografía española, no sólo del siglo XVIII, sino de toda la lingüística española. Los seis tomos de la obra están edificados sobre base documental, formada por copiosos ficheros que recogen, con su respectivo contexto, las palabras, las frases o los refranes procedentes de aquellos autores que la Academia ha considerado los mejores cultivadores del español entre los siglos XIII y XVIII. Al igual que en otros países europeos, en España, la lengua literaria había alcanzado, durante los siglos XVI y XVII, el período de máximo esplendor en las letras hasta el punto de que los ilustres académicos sintieron la exigencia de fijarla,[1] confeccionando un diccionario que recopilase los usos más puros de la lengua castellana, como se puede leer en los preliminares del Diccionario: «El poner estas autoridades pareció necesario, porque deseando limpiar, purificar y fijar la lengua, es obligación precisa que la Academia califique la voz».[2] Por esta razón, las obras literarias clásicas de la

[*] El presente trabajo se inscribe en el proyecto BFF2002-2958: *Diacronía fraseológica del español (DIAFRAES)* del Ministerio de Ciencia y Tecnología.

[1] Por esta misma razón se fundó la Real Academia Española (Academia, 1715, p. XXIII): un grupo de intelectuales españoles, capitaneados por el Marqués de Villena, se reunieron, durante muchos años (1713-1726) en tertulias semanales que tenían como tema principal la confección de un Diccionario de la lengua.

[2] Real Academia Española, «Historia de la Academia», *Diccionario de la lengua castellana, en que se explica el verdadero sentido de las voces, su naturaleza y calidad, con las phrases o modos de hablar, los proverbios o refranes, y otras cosas convenientes al uso de la len-*

literatura española fueron proclamadas por los académicos como fuente fundamental de su inventario léxico. Las citas de los autores más ilustres de las épocas pasadas fueron exaltadas como modelo o autoridad de *buen uso* de la lengua o del *uso correcto*.[3]

El estudio del corpus literario del *Diccionario de autoridades* se llevará a cabo analizando algunos ejemplos de las citas literarias, en cuyo análisis se prestará particular atención al uso de la fraseología que aparece en el Diccionario, con el propósito de mostrar cómo la literatura y sus textos representan el primer testimonio fiable de una lengua escrita.

2. *Características del corpus literario*

Si se reflexiona más detenidamente sobre las características de una obra compuesta a partir de un corpus de documentos escritos, se puede afirmar, de acuerdo con Margarita Lliteras[4] que, a diferencia de los ejemplos anónimos generalmente seleccionados por los autores, un corpus de referencia es definido como conjunto homogéneo de documentos de cualquier tipo (literarios, lexicográficos, orales, etc.) que se toman como representativos de un estado o de un nivel de lengua. El carácter instrumental del corpus orienta necesariamente la investigación hacia una metodología empírica, en el sentido de que es testimonio real de la presencia y del uso de una determinada voz o estructura compleja. Asimismo, un diccionario basado en testimonios de la lengua literaria o lengua escrita supone, en definitiva, aportar una descripción detallada del uso de palabras, voces o frases de un idioma.[5] En la tradición española, el primer diccionario basado metódicamente en un corpus de autoridades definido es seguramente el *Diccionario de autoridades* (1726) que parece haber abierto el camino a una

---

gua. (…) Compuesto por la Real Academia española. Seis tomos. Madrid, Imprenta de Francisco de Hierro, 1726, pp. XVIII-XIX.

[3] Es cierto, como puso de manifiesto Manuel Seco («Covarrubias en la Academia», en *Anales Cervantinos*, 25-26, 387-398, 1987-88), que el *Diccionario de autoridades* no ofrece sistemáticamente autoridades literarias en todos sus artículos, ni en todas sus acepciones; sin embargo, intentó superar esta carencia con autoridades lexicográficas y, según la apreciación del académico, es Sebastián de Covarrubias, con su *Tesoro de la lengua castellana o española* (1611), el lexicógrafo llamado con más frecuencia a desempeñar este papel.

[4] LLITERAS, Margarita, «Sobre la formación del corpus de autoridades en la gramática española», en Koerner, y Niederehe (eds.), *Historia de la lingüística en España*, Amsterdam/Philadelphia, John Benjamins Publishing Company, Vol. II, 2001, pp. 215-228.

[5] Hace poco, también Manuel Seco («Preámbulo», *Diccionario del Español Actual*, Madrid: Aguilar, 1999) insistió en el hecho de que «para redactar un diccionario no es suficiente la existencia de una tradición lexicográfica, por muy ilustre que sea; ni la aportación de iniciativas individuales […]. Para redactar un diccionario es indispensable una base documental».

técnica innovadora.[6] Sin embargo, es cierto que recurrir a las citas de autores no era totalmente nuevo en España:[7] recordemos los repertorios latinos y griegos; asimismo, se pueden hallar algunas referencias a autores o a obras escritas en el *Tesoro* (1611) de Sebastián de Covarrubias. Pero, sobre todo, como ha puesto de manifiesto Dolores Azorín,[8] se hallan numerosas citas en el *Tesoro de la lengua castellana* (1693) de Juan Francisco Ayala Manrique. La autora matiza además que, mientras que para Covarrubias las citas literarias tienen la función de *autorizar* o legitimar el uso, con su presencia, de las voces que acompañan, para Ayala Manrique, actúan como verdaderas autoridades idiomáticas, adquiriendo función testimonial y ejemplar. El mismo concepto de autoridad que se irá desplegando a lo largo del siglo XVIII.[9] A tal efecto, Ayala Manrique se valdrá de diversos tipos de textos castellanos: jurídicos, históricos, morales y hagiográficos, que empleará como documentos lingüísticos de uso; si bien —como hará la Academia— empleará preferentemente citas de autoridades literarias. En efecto, también en la base documental del *Diccionario de autoridades*, aparecen obras de carácter heterogéneo, entre los cuales abundan particularmente las literarias.[10] El texto poético más temprano de la literatura española,[11] incluido en el corpus

---

[6] De hecho, en la historia de la lingüística, el primer repertorio gramatical creado sobre bases documentales de obras literaria es la gramática del escolapio Benito de San Pedro, publicada en Valencia en el año 1769, el *Arte del Romance Castellano*, en cuyo prólogo afirma que «los preceptos se an formado según el uso de los mejores Autores (Benito de San Pedro, *Arte de nuestro romance castellano*, Valencia, 1769, p. xxii)». Asimismo, en la lexicografía, el jesuita Esteban de Terreros y Pando, insertó, de vez en cuando, en la microestructura del artículo de su *Diccionario castellano con las voces de ciencias y artes y sus correspondientes en las tres lenguas francesa, latina e italiana*, referencias a algunos diccionarios, como por ejemplo el *Vocabolario italiano-español*, Roma, 1620, del italiano Lorenzo Franciosini, como se puede comprobar en la entrada *ciel*, donde aparece la unidad fraseológica *hacer de cielo cebolla* y Terreros anota la referencia del *Vocabolario* de Franciosini: *Franciosini Dicc.* (sic.).

[7] En Europa, la técnica de insertar citas literarias en el texto lexicográfico que adoptará la Academia en el siglo XVIII no procede de la tradición nacional, sino que había sido instaurada y experimentada ya un siglo antes por la Academia italiana, la *Academia della Crusca*, la cual insertó, en su *Vocabolario degli accademici della Crusca*, numerosos fragmentos extraídos de obras escritas seleccionadas que constituyeron el corpus de trabajo de la obra.

[8] AZORÍN FERNÁNDEZ, Dolores, «El *Tesoro de la lengua Castellana* (1693) de Juan Francisco Ayala Manrique». Mª. T.Echenique [et alii] (eds.), *Actas del V Congreso Internacional de Historia de la Lengua Española*, Madrid, Gredos, 2002, pp. 1093-1107.

[9] AZORÍN FERNÁNDEZ, *art. cit*. pp. 1093-1107.

[10] Junto a las obras de creación, se pueden encontrar también obras de carácter histórico, jurídico, científico y técnico que comparte el privilegio con obras literaria de ser utilizadas como autoridad o testimonio de existencia.

[11] A primera vista, observa Pedro Álvarez de Miranda («La lexicografía académica de los siglos XVIII y XIX», en Ahumada Lara, I. (ed.) *Cinco siglos de lexicografía del español. IV Seminario de Lexicografía Hispánica*, Jaén, Universidad de Jaén, 2000, pp. 35-61), no abundan los textos medievales, a lo que cabe replicar que, se incorporó solamente los documentos cono-

de *Autoridades*, es el *Poema de Alexandre* (s. XIII), pero la mayoría de los autores proceden de la época de los Siglos de Oro. Es el caso de Garcilaso de la Vega, Diego Hurtado de Mendoza, Santa Teresa de Jesús, Fray Luis de León, Juan Boscán, Lope de Vega, Luis de Góngora, Pedro Calderón de la Barca, etc. Conviene decir también, a este respecto, que los académicos no fueron absolutamente imparciales en la elección de las obras a causa del desprecio que le tenían a la lengua *plebeya* y *populachera*, con lo cual se quedaron fuera de esta selección autores de la envergadura de Ruiz de Alarcón, Guillén de Castro, Gil Vicente o Tirso de Molina. En sustancia, la Academia elaboró unas condiciones bastante rígidas para incluir una obra en el corpus, es decir, todas ellas tenían que respetar la propiedad del uso del castellano y el casticismo idiomático o pureza de la lengua. De ello tenemos constancia en las *Reglas que formó la Academia en 1743*, en las cuales se lee que hay que asegurarse: «Si es Autores, o no, de los que tiene admitidos la Academia y si es propio, o impropio, para autorizar la voz, pues nunca es bien autorizar una voz con un Autor jocoso».[12]

3. *El papel de las citas de las autoridades*

El primer diccionario de la lengua española, según sus autores, tenía que abarcar principalmente el uso clásico de la lengua, esto es, inventariar el vocabulario de los maestros del pasado en toda su complejidad. El concepto de autoridad, como ejemplo de *buen uso* está estrechamente vinculado a la actitud normativa que encaminará el diccionario de la Academia a adquirir, con el tiempo, el carácter oficial y preceptivo del que goza en la actualidad, aunque la intención normativa no constituyó la razón de ser principal del diccionario académico, ya que su primer propósito fue el de ofrecer al castellano un diccionario de la lengua. El repertorio formado por los académicos desempeña varios propósitos diferentes (aumentar el caudal léxico y fraseológico de los diccionarios, elaborar un contexto de uso, mostrar la complejidad y la riqueza del idioma, etc.), si bien todos estos persiguen el objetivo de apoyar sobre textos literarios o escritos el buen uso de la lengua, con el aval de las citas de autores clásicos y reconocidos. El interés apologético del diccionario académico —según las tendencias de la época— es, en un primer momento, descriptivo;[13] sin embargo, el afán de recurrir a las citas de las autoridades como «certificado de garantía»[14] llevará al normativismo a

---

cidos en aquellos tiempos (*el Fuero de Juzgo* y pocos otros fueros más, las obras de Alfonso X, la *Historia de Ultramar* y otras crónicas, el *Poema de Alexandre*, *El Conde Lucanor*.

[12] *Reglas que formó la Academia en 1743…* (sin paginación), 1743.

[13] HERNANDO, L. A. «El *Diccionario de Autoridades* (1726-1739) y su evolución», en *Verba*, 24, 1997, pp. 389-390.

[14] AZORÍN FERNÁNDEZ, *art. cit.*, p. 193.

imponerse al descriptivismo. Parece ser, según se lee en los documentos académicos,[15] que la Academia tenía muy claro desde el principio que el Diccionario debía fundamentarse en el uso idiomático de los grandes escritores: «De todos los puntos […] el que se convino con más constancia fue en confirmar con cuantas voces se pudiesse, con autoridades de los Mejores Autores» y, en efecto, la Academia cumplió de manera satisfactoria con su propósito; según la estimación de Stefan Ruhstaller, «esas citan ocupan una buena parte del texto del diccionario: aproximadamente un 37%».[16]

Ahora bien, es conveniente detenerse en la función principal de las citas en el interior de la microestructura. Siguiendo el propósito de este trabajo, quiero detenerme en el concepto de autoridad en el primer Diccionario académico, puesto que es mi intención mostrar cómo el uso de citas literarias, que proceden de un corpus seleccionado y definido, desencadena una progresiva conciencia entre los académicos fundadores de elaborar un diccionario que persigue la descripción del *buen uso* de la lengua, más que la descripción de la lengua en sí misma. La finalidad inmediata de las citas literarias no ofrece dudas. Su función es la de legitimar el uso de la unidad lingüística (vocablo, frase o refrán) en la lengua castellana y mostrar el uso ejemplar que *Autores Mayores* han hecho de ella. Luis Fernando Lara[17] habla de «normatividad heredada de la Antigüedad romana y del humanismo», en el sentido ciceroniano del concepto, a saber, el uso de los *buenos escritores* debía ser objeto de imitación. De ese modo, a partir de la decisión académica sobre quién eran los *buenos escritores*, la Docta Casa mostraba el uso de una unidad, documentándola a través de las citas, confirmando su existencia en la lengua y ofreciendo, a su vez, un ejemplo de buen uso o modelo de imitación.

Tras una lectura más cuidadosa del prólogo se puede observar cómo la Academia expone claramente qué valor hay que conceder a las citas, dependiendo de la calidad de la voz:

> Las citas de Autores para comprobación de las voces, en unas se ponen para autoridad, y en otras para exemplo, como las voces que no están en uso, y el olvido las ha desterrado de la Lengua […] pero aunque la academia ha elegido los Autores que la han parecido haver tratado la Lengua con mayor gallardía y elegancia, no por esta razón se dexan de citar otros, para comprobar la naturaleza de la voz, porque se halla en un autor nacional, sin que en estas voces sea su intento calificar la autoridad por precisión del uso, sino para afianzar la voz.

---

[15] *Historia de la Academia*, *op. cit*., p. XVIII

[16] RUHSTALLER, Stefan, «Las autoridades del *Diccionario de autoridades*» en Ruhstaller, S. *et alii* (eds.) *Tendencias en la investigación lexicográfica del español*, Huelva, Universidad de Huelva, 2000, p. 193.

[17] LARA, Luis Fernando, *Teoría del diccionario monolingüe*, México D. F., Colegio de México, Estudios de Lingüística y Literatura, 1997, p. 44.

En primer lugar, huelga señalar que las autoridades proporcionaron a los académicos fundadores un método objetivo, fundamentado en el principio filológico de la documentación histórica. En segundo lugar, la Academia elaboró, con el empleo de las citas, un magnífico recurso metodológico, para calificar la voz, sin hacerlo ella misma directamente, sino dejando el *juicio de calidad* de cada vocablo o frase a la merced de los *Escritores*. Eso no obstante, la Academia tuvo que decidir cuidadosamente sobre el carácter de las obras que iban constituir el corpus. Se ha observado, mediante un estudio directo del material, que, para las estructuras fraseológicas los académicos insertan muy frecuentemente fragmentos o pasajes de obras de prosa y poesía literaria, entre los cuales el más citado es Miguel de Cervantes, en su obra *El Quijote*. Quiero dejar claro, en fin, que al modelo selectivo —a imitación del *Vocabolario della Crusca*, que responde al modelo humanista, en el cual la cita era modelo de imitación— se añade el valor de simple testimonio o prueba de uso.

4. *Análisis de las citas literarias en el texto: aspectos fraseológicos*

En líneas generales, el apartado fraseológico del artículo lexicográfico aparece al final de la macroestrucutra, después de todas las acepciones de cambio semántico del lema principal. Las citas de las autoridades están colocadas después de la definición de la voz o frase y la correspondencia latina. La estructura de la cita es la siguiente: la abreviación del autor en versalita y la abreviación del nombre de la obra en letra redonda son los datos obligatorios que aparecen siempre; las informaciones de la colocación de la frase en la obra, a saber, el tomo y el capítulo, en los textos en prosa o el Canto en textos poéticos, son menos sistemáticos. Asimismo, en el pasaje de la cita, la estructura fraseológica está marcada con una fuente distinta a la del fragmento, es decir: si la cita está en cursiva, la unidad fraseológica estará en letra redonda, o viceversa. He aquí algunos fragmentos a modo de ejemplo:

BOCA CON BOCA. Phrase adverbial, que expressa el modo de estar dos mui juntos. Lat. *Propius alicui esse*. ERCILL. Arauc. Cant. 13. *Y con piadosos ojos lastimosas.* Boca con boca *así le Conj.-raba.*	El *dedo* de dios. Phrase con que se explica el poder y Omnipotencia Divina. Es tomada a la letra de la Sagrada Escritura. Lat. *Digitus Dei*. Exod. 8.19. CALDER. Aut. El diablo mudo. ..... *Este es* el dedo de Dios, *y pues que con él* *destruyo, avassallo y venzo*[...]

Dar un *dedo* de la mano por algo. phrase exagerativa con que se pondera el deseo grande que se tiene de conseguir alguna cosa. Lat. *Avidissime aliquid ambire*. CERV. Nov. 3. pl. 116. Y *diera* él *un dedo de la mano* porque me fuera con él.	A pedir *boca*. Phrase para expressar que una cosa viene adjustada, cabal, mui a tiempo y a medida del deseo. Lat. *Ad voluntatem*. CERV. Quix. tom. 2. cap. 31. Al rucio se le dara recado *a pedir de boca*.

Coserse la *boca*. vale lo propio que guarda, inviolable y rigurosamente, silencio y secreto alguna cosa que uno sabe, o se le confia. Lat. *Sibi os praecludere*. CERV. Quix .tom. I. cap. 25. Y con todo esto *nos hemos de coser la boca*, sin ossar decir lo que el hombre tiene en su corazón, como si fuera mudo	Punto en la boca. Phrase con que se pide silencio, u secreto de alguna cosa, para que no se divulgue. Lat. *tace*. CERV. Nov. 8. pl. 246. Mucho hablais Gallega hermana, respondio su amo, *punto en boca*, y atended a lo que teneis a vuestro cargo.

Los ejemplos anteriormente expuestos son solamente un pequeña muestra de la abundante fraseología que aparece en el *Diccionario de autoridades* y la mayoría de ella está avalada con citas de obras literaria, en general prosa (novelas o cuentos) o teatro, en las cuales el uso de la fraseología permitía (re)crear una situación real desde el punto de vista lingüístico, puesto que son fórmulas coloquiales y cotidianas, típicas de la lengua oral. Creo, además, que la literatura, y también en gran medida las recopilaciones paremiológicas, eran quizás el único lugar donde encontrar fraseología, pero, a diferencia de las colecciones de refranes, la literatura y los textos literarios, permitían observar su *uso* directo de las unidades fraseológicas en el contexto y el hecho de ser avalados por escritores reconocidos garantizaba su *buen uso*. Para concluir este breve estudio sobre la inserción en el *Diccionario de autoridades* de la fraseología procedente de las obras literaria del Siglo de Oro español, quiero poner de manifiesto unas importantes observaciones que hizo O'Kane[18] tras haber comparado el empleo o uso de los proverbios y de los refranes entre Rabelais y Cervantes en sus respectivas obras. La autora llega a mostrar cómo para el primero el refrán es un recurso estilísti-

[18] O'KANE, Eleonor: «The proverb. Rebelais and Cervantes», en *Comparative Literature*, II, 1950, pp. 3-60.

co y literario o una «piedra preciada»; mientras que para Cervantes, el manejo de refranes o proverbios es algo vivo, esencial, imprescindible para la conversación.

Bibliografía

ÁLVAREZ DE MIRANDA, Pedro, «La lexicografía académica de los siglos XVIII y XIX». AHUMADA LARA, I. (ed.) *Cinco siglos de lexicografía del español. IV Seminario de Lexicografía Hispánica*. Jaén, 17-19 de Noviembre de 1999, Jaén, Universidad, 2000 pp. 35-61.

AYALA MANRIQUE, Juan Francisco, *Tesoro de la lengua castellana*, Ms. 1324 de la Biblioteca Nacional de Madrid, 1693.

AZORÍN FERNÁNDEZ, Dolores, «El *Tesoro de la lengua Castellana* (1693) de Juan Francisco Ayala Manrique». Mª. TERESA ECHENIQUE [et alii] (eds.), *Actas del V Congreso Internacional de Historia de la Lengua Española*, Madrid, Gredos, 2002, p. 1093-1107.

COVARRUBIAS, Sebastián de, *Tesoro de la lengua castellana o española*, Luís Sánchez, Madrid, 1611, en *Nuevo Tesoro Lexicográfico de la Lengua Española* (NTLLE), 2001, [Base de datos en CD-Rom].

FRANCIOSINI, Lorenzo, *Vocabolario español-italiano*, Iuan Profilio, Roma, 1620, en *Nuevo Tesoro Lexicográfico de la Lengua Española* (NTLLE), [Base de datos en CD-Rom].

HERNANDO, Luis Alberto, «El *Diccionario de Autoridades* (1726-1739) y su evolución», *Verba*, 24, 1997, pp. 389-390.

LARA, Luis Fernando, *Teoría del diccionario monolingüe*, Colegio de México, México D. F., Estudios de Lingüística y Literatura, 1997.

LÁZARO CARRETER, Fernando, «El primer diccionario de la Academia». *Estudios de lingüística*. Barcelona, Crítica, 1980. (Lázaro Carreter, F. *Crónica del Diccionario de Autoridades* (1713-1740). Discurso de recepción en la Real Academia Española. Madrid, 1972).

LLITERAS, Margarita, «Sobre la formación del corpus de autoridades en la gramática española», en KOERNER, E.F.K. y NIEDEREHE, H-J (eds.), *Historia de la lingüística en España*, Amsterdam/Philadelphia, John Benjamins Publishing Company, 2002, Vol. II, pp. 215-228.

O'KANE, Eleonor, «The proverb. Rabelais and Cervantes», *Comparative Literature*, II, 1950, pp. 3-60.

REAL ACADEMIA ESPAÑOLA, «Historia de la Academia». *Diccionario de la lengua castellana, en que se explica el verdadero sentido de las voces, su naturaleza y calidad, con las phrases o modos de hablar, los proverbios o refranes, y otras*

cosas convenientes al uso de la lengua. (…) Compuesto por la Real Academia español, Primer Tomo, Madrid, Imprenta de Francisco de Hierro, 1726.

——, «Prólogo». *Diccionario de la lengua castellana, en que se explica el verdadero sentido de las voces, su naturaleza y calidad, con las phrases o modos de hablar, los proverbios o refranes, y otras cosas convenientes al uso de la lengua. (…) Compuesto por la Real Academia española*, Seis tomos, Madrid, Imprenta de Francisco de Hierro, 1726.

——, *Diccionario de la lengua castellana, en que se explica el verdadero sentido de las voces, su naturaleza y calidad, con las phrases o modos de hablar, los proverbios o refranes, y otras cosas convenientes al uso de la lengua. (…) Compuesto por la Real Academia española*. Seis Tomos. Madrid, Imprenta de Francisco de Hierro, 1726-39.

RUHSTALLER, Stefan, «Las autoridades del *Diccionario de autoridades*» en Ruhstaller, S. et alii (eds.) Tendencias en la investigación lexicográfica del español, Huelva, Universidad de Huelva, 2000.

SAN PEDRO, Benito, *Arte del Romance castellano*. Valencia, 1769, en GÓMEZ ASENCIO, J.J., *Gramáticas castellanas*, Clásicos Tavera, 2001. [Base de datos en CD-Rom].

SECO, Manuel, «Covarrubias en la Academia», en *Anales cervantinos*, 25-26, 1997-98, pp. 387-398.

——, «Preámbulo», *Diccionario del Español Actual*, Madrid, Aguila, Lexicografía, XI-XXVII, 1999.

TERREROS Y PANDO, Esteban de, *Diccionario castellano con las voces de ciencias y artes y sus correspondientes en las tres lenguas francesa, latina e italiana*. Tomo I, II, III, Viuda de Ibarra, Madrid, 1786, en *Nuevo Tesoro Lexicográfico de la Lengua Española* (NTLLE), 2001. [Base de datos en CD-Rom].

CARTA DE LA MAGA… Y LA DRAMATURGIA DE TEXTOS NARRATIVOS EN LA OBRA DE SANCHIS SINISTERRA

GUILLEM USANDIZAGA CARULLA
UNIVERSITAT AUTÒNOMA DE BARCELONA

A primera vista, la complejidad estructural de *Rayuela*, su fragmentarismo, su desaforado lenguaje, su extensión misma, parecen disuadir cualquier intento, siquiera parcial, de adaptación a la escena. Pero la obra maestra de Cortázar, aparte de su frágil instalación en el género novela, no deja de invitar desde su *Tablero de dirección*, como «muchos libros» que es, a un papel activo por parte del lector, ¿y cuál más activo que el de ofrecer una nueva posibilidad de lectura, una nueva combinación de sus capítulos y pasajes, esta vez desde el escenario? José Sanchis Sinisterra, curtido en operaciones de este tipo, acometió la tarea en 1986, revisó el texto en el 2000 y pudo verlo estrenado en varias ciudades peninsulares y americanas a lo largo del 2002.[1] El resultado es *Carta de la Maga a bebé Rocamadour*.

1. *La trayectoria del autor: la dramaturgia de textos narrativos*

Tanto la creación original de Sanchis Sinisterra como, muy especialmente, su dramaturgia de textos ajenos siempre se han planteado indagar en la naturaleza y límites de la teatralidad, entendida como una magnitud abierta y pendiente de dilucidación. La dramatización de textos narrativos se encuentra indisolublemente ligada al Teatro Fronterizo que «nació en 1977 como un proyecto de investigación, principalmente, de

[1] Sólo en el año 2000 Aurora Bernárdez, viuda del escritor, se decidió a ceder los derechos sobre la novela, lo que explica el gran lapso de tiempo entre la escritura y la representación de la obra, de la que en el 2001 se hizo una lectura dramatizada en el Sitges Teatre Internacional. El estreno del año siguiente, con dirección de Sanchis Sinisterra y un reparto de ambos lados del Atlántico (Raúl Marcos, Concha Mila, Paulo Sciutto) se presentó como el primer islote de un embrionario «Proyecto Archipiélago», compartido con Jordi Dauder, que se propone combatir la banalización del teatro y tender puentes entre culturas. En el caso barcelonés, fue la primera obra de texto que se pudo ver en el Espai Lliure, la nueva sala pequeña del Teatre Lliure, del 7 al 24 de febrero de 2002, con dirección del mismo autor. La obra recaló en la Sala Mirador de Madrid del 10 de octubre al 10 de noviembre. Recojo en la bibliografía las reseñas que recibió el espectáculo en la capital catalana.

las fronteras entre narratividad y dramaticidad».[2] Desde *La leyenda de Gilgamesh* (1977) como mínimo hasta *Carta de la Maga a bebé Rocamadour* (1986-1987), el interés en esta extraña alquimia es sistemático; después de esa fecha se vuelve más ocasional. El vínculo entre ETF y esta experimentación puede rastrearse en los textos programáticos que jalonan la historia de la compañía para la que el autor concibió sus adaptaciones.

El «Manifiesto (latente)» de 1977 llama la atención sobre los «lindes transitables entre dominios en apariencia distantes, zonas de encuentro entre dos campos que se ignoraban mutuamente». En opinión del valenciano, la narrativa y el teatro no han tenido una relación tan fecunda como sería deseable, hecho que iría en detrimento del más conservador teatro, demasiado impermeable a las revoluciones formales que la novela sufre a partir del siglo XIX,[3] que pueden resumirse en la capacidad de innovar a través del cuestionamiento de su propio código. Los «Planteamientos» de 1980[4] concretan una dimensión política que no era tan explícita en el texto de 1977 y que es crucial para entender el sentido profundo de la dramaturgia sanchisiana a partir de textos no teatrales. Para modificar la teatralidad burguesa hoy vigente según el escritor «se hace preciso […] revisar y cuestionar a través de la práctica los componentes de la teatralidad, investigar sus manifestaciones en dominios distintos al Teatro, en tradiciones ajenas al discurso estético de la ideología dominante, en zonas fronterizas del arte y la cultura», programa planteado por ETF de forma «gradual y sistemática, acotando para cada etapa, para cada experiencia, un área de investigación determinada», lo que explica la cantidad de dramaturgias sobre textos de 1977 a 1987 y pone de manifiesto la proverbial coherencia entre la teoría y la práctica escénicas del autor.[5]

---

[2] SANCHIS SINISTERRA, José, *La escena sin límites*, ed. de Manuel Aznar Soler, Ciudad Real, Ñaque, 2002, 11. Para la creación de ETF consúltese AZNAR SOLER, Manuel, «Introducción» a Sanchis Sinisterra, José, *Ñaque/¡Ay, Carmela!*, Madrid, Cátedra, 1995, pp 32-39.

[3] «Constataba yo que […] el teatro contemporáneo descuidaba los enormes cambios que la novela estaba experimentando ya desde el siglo XVIII pero, sobre todo, a partir del siglo XIX», se lee en SANCHIS SINISTERRA, José, *Dramaturgia de textos narrativos*, Ciudad Real, Ñaque, 2003, 11. Ver también la entrevista con Joan Casas, «Diálogo alrededor de un pastel bajo la mirada silenciosa de Beckett», en *Primer acto*, 222 (enero-febrero 1988), p. 33.

[4] Estos textos pueden leerse, respectivamente, en SANCHIS SINISTERRA, José, *La escena…*, pp. 33-36 y 37-38.

[5] Contamos en esos años con 8 dramaturgias de una mínima extensión, sin contar ejercicios como el realizado sobre «Un viejo manuscrito» de Kafka, que data de 1980: *La leyenda de Gilgamesh* (1977, estrenada en 1978), *Historias de tiempos revueltos* (1978, estrenada en 1979), *La noche de Molly Bloom* (1979, estrenada ese mismo año), *Moby Dick* (1983, estrenada ese mismo año), *El gran teatro natural de Oklahoma* (1980-1982, estrenada en 1982), *Informe sobre ciegos* (1980-1982, estrenada en 1982), *Primer amor* (1985, estrenada ese mismo año), *Despojos* (1986, escenificada ese mismo año) y la propia *Carta…* (1986-1987, estrenada en 2002). De 1989 es la escritura y el estreno de *Bartleby, el escribiente*. Los datos de compañía y

El dramaturgo, que en alguna ocasión se ha definido como un «eterno aprendiz»[6] hace un balance positivo de su exploración de las fronteras de la teatralidad desde la narratividad para su simultánea y posterior creación original.[7] Hay que recordar que obras como *Ñaque* (1980, estrenada ese mismo año) o la *Trilogía americana* responden parcialmente al reciclaje de materiales ajenos o que quizás no cabría entender una obra como el *Lector por horas* (1996, estrenada en 1999) sin toda la línea de trabajo que venimos reseñando.

Los materiales narrativos de partida de las teatralizaciones de esa década son muy variados, pero se centran en la narrativa del siglo XX, tanto en español como en lenguas extranjeras. Una posibilidad de clasificación de las dramaturgias, reconocida por el propio autor[8] es la de dividirlas en las que parten de un texto unitario (*La noche de Molly Bloom* o *La leyenda de Gilgamesh*) y las que se basan en un conglomerado de textos (*Historias de tiempos revueltos* o *El gran teatro natural de Oklahoma*), lo que condiciona el tratamiento dramatúrgico. Puede apreciarse, además, cómo, de forma parecida a lo que ocurre con nuestra obra, al abordar la adaptación de las novelas extensas, Sanchis suele centrarse en un capítulo (*Informe sobre ciegos* y *La noche* se basan en capítulos de *Sobre héroes y tumbas* y *Ulises*, respectivamente).

La génesis de nuestro texto se remonta a febrero de 1986, cuando ETF coordinó *Cronopalia 86*, homenaje a Julio Cortázar en el segundo aniversario de su muerte, que comporta entre otras actividades, la dramatización del capítulo 32 de *Rayuela*.[9] La *Carta*, se sitúa, pues, hacia el final de esa etapa de estudio sistemático de las posibilidades dramáticas de textos narrativos, después de haber examinado las relaciones del teatro y la oralidad (*Gilgamesh*), la posibilidad de una nula acción dramática en *La noche* o la concentración en el discurso, en la enunciación —volveremos sobre estos conceptos— que representan *Informe* o *Primer amor*.

Podemos conectar el interés por *Rayuela* (1963) con dos características biográficas de Sanchis Sinisterra. La primera, seguramente algo anecdótica, tendría que ver

---

director, que en la inmensa mayoría de casos corresponden a ETF y al propio autor, pueden evacuarse de la bibliografía de «Textos de creación teatral y dramaturgias» de AZNAR SOLER, *Ibíd.*, pp. 105-108, el listado de dramaturgias de textos narrativos de FONDEVILA, Santiago, *José Sanchis Sinisterra. L'espai fronterer*, Barcelona, Institut del Teatre, 1998, pp. 167-168 y la lista que aparece en SANCHIS SINISTERRA, *Ibíd.*. 125, en los que también pueden encontrarse detalles del texto de partida.

[6] En la entrevista con Jordi Mesalles, «El Teatro Fronterizo: el placer de atravesar espacios», en *El Viejo Topo*, 62 (noviembre de 1981), p. 71.

[7] SANCHIS SINISTERRA, *Ibíd.* 2003, 13.

[8] En el ensayo «El teatro fronterizo, taller de dramaturgia», véase SANCHIS SINISTERRA, *La escena…*, p. 192.

[9] «Itinerario fronterizo», en SANCHIS SINISTERRA, *Ibíd.*, p. 44.

con una estancia algo rayuelesca en la capital francesa en 1960[10] y la segunda, más importante, es la intensa y sostenida vinculación del dramaturgo con América, sobre todo a partir de 1985,[11] a la que no se sustrae su propia creación, desde *El retablo de Eldorado* (1984, estrenada en 1985) o *Lope de Aguirre, traidor* (1977-1986, estrenada en 1986) a la dedicatoria de *Los figurantes*, escrita entre 1986 y 1988, y que puede relacionarse con su admiración por un Cortázar literariamente innovador, pero a la vez comprometido políticamente.

Pero sobre todo debemos retener lo representativo de *Rayuela* como texto escogido por ETF para ensayar en él un intento de teatralidad distinta. Los textos que despiertan el afán dramatizador de ETF son «textos excéntricos, o excesivos, o extemporáneos, o exteriores en relación con el discurso dominante». Hay en ellos «una preferencia por lo fragmentario, por lo inacabado, por lo parcial, por lo disperso […] por una textualidad abierta […] por los géneros híbridos, por las estructuras fluidas […] por una literatura nómada, errática, transterrada».[12] Ni que decir tiene que casi todas las características citadas son perfectamente aplicables a *Rayuela*, novela o antinovela, «laberinto narrativo»[13] de estructura, poética y personajes antiburgueses, atomizada en 155 capítulos de tan débil trabazón que admiten dos lecturas (una parcial y continua y otra total y discontinua) explícitamente reconocidas desde el *Tablero de dirección* y que hace de ella una *opera aperta* que pide al lector que complete su significado, escrita finalmente por un argentino transterrado a París.

2. *La teoría del autor sobre la dramaturgia de textos narrativos*

En su libro teórico *Dramaturgia de textos narrativos*,[14] Sanchis Sinisterra da muchas claves que nos permiten entender el sentido de esa transformación de la textuali-

---

[10] Sobre la estancia en París, véase FONDEVILA, *Ibíd*.,pp. 43 y 130. Quizás no esté de más recordar la reciente elaboración literaria de una estancia iniciática bastante más larga y algo posterior, la que relata Vila-Matas en *París no se acaba nunca* (Anagrama, 2003), en el que el recuerdo de *Rayuela* asoma en un par de ocasiones (pp. 39 y 135).

[11] Es el año de la participación con *Ñaque* en el Festival de Manizales (Colombia) y la presencia en América sigue en 1986 con un taller en la Universidad de Antioquia, en Medellín, ciudad en la que entonces también se representa *Ñaque*. Para el vínculo con América, véase AZNAR SOLER *El retablo de Eldorado* de José Sanchis Sinisterra», en de Toro, A. y Floeck, W. (eds.), *Teatro español contemporáneo. Autores y tendencias*, Kassel, Reichenberger, 1995, pp. 391-393.

[12] Tanto esta como la anterior cita proceden de «El teatro fronterizo…», p. 191.

[13] De la p. 89 del «Prólogo» a la *Carta*, editada en SANCHIS SINISTERRA, José, «Prólogo» a la *Carta*…, en *Tres dramaturgias*, Madrid, Fundamentos, 1996.

[14] Se trata de la transcripción revisada por el autor de un curso sobre el tema llevado a cabo entre el 14 y el 24 de agosto de 1996 en Villa de Leyva, Colombia. La transcripción había sido

dad (o del género, aunque él no suele decirlo así), su modo de proceder —con ejemplos concretos de ejercicio— y su propia trayectoria en ese sentido. Pero lo más interesante del texto es que nos proporciona un auténtico marco desde el que analizar textos y transformar, en este caso, su narratividad en una nueva o anómala teatralidad a través de la plena conciencia de las virtualidades teatrales del texto y las operaciones a las que se le somete en el proceso de dramaturgia. Con ese objetivo y con ayuda de la narratología, Sanchis Sinisterra dibuja una serie de grandes categorías y clasificaciones más pormenorizadas que conforman un mapa muy completo y riguroso. La distinción que, tomada del estructuralismo, será básica para comprender el proceder y la trayectoria de las dramaturgias del autor es la de *historia* y *discurso*.[15]

En esencia, Sanchis Sinisterra[16] define a la *historia* como «la cadena de acontecimientos que afectan a unos personajes dados, en unas circunstancias espacio-temporales concretas y según un determinado principio de causalidad» y al *discurso* como «el modo en que ese relato concreto, ese texto concreto, presenta la historia al lector». Esta distinción sirve a su vez para fijar dos procedimientos en el paso de texto narrativo a texto dramático. Habría una dramaturgia fabular —o historial— (que el propio autor ejemplifica con *Moby Dick* o *Bartleby*) y otra discursiva (para la que cita los casos de *Primer amor* o *Informe*). Considero que la *Carta* se mueve en un terreno mixto, lo que implica que no es ajena a esta segunda modalidad dramatúrgica, tal como se deduce del «Prólogo» en el que Sanchis Sinisterra, entre otras características que le impulsan a intentar la dramatización de la obra maestra cortazariana menciona «una compleja estructura enunciativa» que despliega «todos los recursos subjetivos del sistema lingüístico y da lugar a una verdadera "puesta en escena del discurso"» (*Dramaturgia de textos*…, p. 89). Sanchis centraría parte de su interés en reproducir esas condiciones o marco de enunciación, ese *discurso* que ya le parece en cierto grado escénico, oral.

En el caso de la dramaturgia fabular, se proponen cinco niveles en la articulación entre la fábula y la acción dramática: temporalidad, espacialidad, personajes, discurso y figuratividad o verosimilitud. Las propiedades de idoneidad de los relatos con vistas a una dramaturgia historial serían la narración en tercera persona, la estabilidad espa-

---

previamente publicada con el título «Dramaturgia de textos narrativos. Memoria del taller realizado por José Sanchis Sinisterra» en la revista bogotana *Gestus*, (abril de 1998), pp. 68-111.

[15] La distinción ya se encuentra, por ejemplo, al principio de «Narratividad y teatralidad (*Bartleby, el escribiente*», un texto aparecido originalmente en 1990: «las situaciones, los personajes y los diálogos que constituyen la trama del relato (su "historia" o "fábula")» se oponen a «la especificidad de su organización textual, de sus recursos narrativos, de sus estrategias enunciativas (su "discurso")», SANCHIS SINISTERRA, *Dramaturgia de textos*…, p. 228. Y recuérdese que en los «Planteamientos» de 1980 Sanchis ya señala entre los elementos de la estructura teatral a examinar «el imperialismo de la "fábula" y la estructura de la trama».

[16] SANCHIS SINISTERRA, *Dramaturgia de textos*…, p. 25.

cial y la continuidad temporal, la concentración de personajes significativos y la abundancia de diálogos o monólogos.[17] En el de la dramaturgia discursiva, de lo que se trataría es de buscar un equivalente teatral a las modalidades discursivas (narración, descripción, diálogo), al orden temporal (sincrónico o anacrónico) o al tipo de narrador (limitado o omnisciente). La relación entre narrador y narratario en el cuento «En el asilo» de Thomas Bernhard o la duplicidad de tiempo, persona gramatical o espacio en otro kafkiano como «Abogados» serían características a las que sólo una dramaturgia discursiva podría pretender dar una réplica teatral.

3. *La* Carta de la Maga *como obra autónoma y como hipertexto de* Rayuela

No podemos detenernos en un análisis de *Carta de la Maga* como la obra teatral autónoma que pretende ser,[18] pero sí daremos un resumen de su argumento y apuntaremos a su estructura antes de abordar su relación con *Rayuela*.

La *Carta* presenta el encuentro de dos intelectuales, Horacio y Ossip, en un modesto piso del París de los años 50, cuya habitación principal será el escenario de la obra. Los dos hombres entablan una discusión a raíz de la mujer que ambos han querido, la inculta Maga, a quien originalmente pertenecía el piso, en el que ahora vive Ossip y al que Horacio ha acudido en busca de su antigua amada, desaparecida después del entierro de su hijo, el bebé Rocamadour. Mientras conversa con Ossip, Horacio encuentra unos papeles con la letra de la Maga. Cuando se quede solo, su evocación de la Maga llegará a otorgarle presencia escénica y Horacio recordará con ella, entre otros momentos de su relación, el de la ruptura. Finalmente, la lectura de esos papeles encontrados por Horacio, la *Carta de la Maga a bebé Rocamadour*, dará vida escénica a su propia escritora, la Maga, en el trance de componerla.

Podemos dividir en tres núcleos escénicos la obra: 1) la conversación de Horacio y Ossip en la habitación hasta que este último comunica al primero que baja a comprar aguardiente y Horacio se da cuenta del contenido de los papeles y examina la novela, objetos altamente significativos que pertenecieron a la Maga (*Carta…*, pp. 94-103). 2) el monólogo dirigido a la amada que parte de ellos, la larga conversación con la Maga, que aparece en escena, y un nuevo monólogo dirigido a la uruguaya, durante

[17] Mientras que los capítulos de *Rayuela* narrados en tercera persona escasean entre los que inspiran nuestra obra de teatro, el dramaturgo destaca en el «Prólogo» a la *Carta* la abundancia de diálogos y monólogos que presenta la novela (*Carta…*, p. 90).

[18] Lo dice Sanchis en el «Prólogo» (*Carta…*, p. 91), aunque algunas de las reseñas que recogemos en la bibliografía pueden dividirse entre las que consideran que para disfrutar de la obra es necesario tener un conocimiento previo de *Rayuela* (*Què fem*) y las que creen que no (*La Vanguardia*, *El Mundo*).

el cual Ossip vuelve (*Carta*…, pp. 103-120), y, ya sola la Maga sobre el escenario, 3) escenificación de la escritura de la carta a bebé Rocamadour (*Carta*…, pp. 120-127). Los matices de la iluminación vienen a reforzar estas tres unidades que proponemos, como por ejemplo en el caso de la fuerte transición entre la segunda y la tercera que marca la acotación de la p. 120. Obsérvese cómo la Maga adquiere mayor presencia escénica en cada sección: de referente de la conversación a destinataria ausente de un monólogo para cobrar por fin presencia escénica, primero junto a Horacio y luego en solitario. Repárese además en la temporalidad no lineal, quién sabe si traslación teatral —dramaturgia discursiva— del papel activo que la estructura de *Rayuela* impone al lector.

Pasando al análisis de la obra como hipertexto de *Rayuela*, tiempo histórico y espacio son los mismos (*Carta*…, p. 94), pero de la historia original se seleccionan para la acción dramática, claro está, unos episodios concretos, entre los capítulos 20 y 34, que corresponden a la ruptura con la Maga, la escritura de la carta y la vuelta de Horacio al piso. Lo que no quiere decir que no haya alusiones al principio de la relación, al momento mismo de conocerse los amantes (capítulos 1 a 7). Desde el punto de vista espacial se aprecia una concentración en el apartamento que en parte ya venía favorecida por la novela, con pocos capítulos en las calles de París. Otro tanto ocurre con los personajes, triángulo escénico (sobre todo pareja escénica con Rocamadour tras el biombo) que guía la selección de capítulos y no impide que se prodiguen referencias a los miembros del Club, a Pola, a los vecinos o a Madame Léonie. La abundancia de monólogos de cada personaje tal vez es reflejo de la concepción de Sanchis de *Rayuela* como «un largo discurso pulsional, un enorme monólogo polifónico», novela en que no es raro que «el relato se transforme en soliloquio, la narración en interpelación o invocación, y la voz objetiva del «autor» de la página ceda a la del personaje».[19]

Según afirmación del propio autor en el «Prólogo» a la dramaturgia cortazariana, el núcleo generador de la propuesta de ETF fue el capítulo 32, la carta a Rocamadour, al que preceden «otros momentos particularmente teatrales y significativos de la novela, todos ellos centrados en torno a esta oposición fundamental [la de Horacio y Maga], en particular el capítulo 20, espléndido diálogo que consuma la separación».[20] Presento en nota la división en secuencias de la dramaturgia a partir de los capítulos utilizados para su elaboración, que quizás permite hacernos una idea de la manera de

[19] Del «Prólogo» a la obra, p. 89.

[20] SANCHIS SINISTERRA, *Carta*…, p. 91, que sigue: «Dos monólogos de los capítulos 33, 1, 2, 8, 21 y 39, así como el diálogo entre éste y Gregorovius del 29, 30 y 31, todo ello precedido por el tierno erotismo de «Toco tu boca» (c. 7), constituyen en esencia los materiales textuales». El hecho es que los capítulos 8 y 39 no proporcionan material alguno para la dramaturgia; 39 puede ser error por 34 ó 93.

proceder de Sanchis,[21] que hay que leer teniendo en cuenta que las transformaciones más notables que realiza son sobre la estructura y orden del discurso, sobre el contexto en el que se inserta cada capítulo, sobre el lugar de la palabra y no tanto sobre la palabra misma.

Retomando la estructura trimembre que hemos fijado para la obra, el primer núcleo surge de tres capítulos dialogados consecutivos y el tercero, el del monólogo final de la Maga, tampoco ofrece mayor dificultad, puesto que procede obviamente del monólogo del capítulo 32, dirigido a Rocamadour. En cambio, la escena central sí ofrece más complejidad en la procedencia narratológica de su texto. El inicial monólogo de Horacio proviene de la transcripción que del pensamiento de Oliveira hace el narrador omnisciente en el capítulo 33, y sigue con el monólogo de Horacio de 34. La conversación con la Maga procede del poco diálogo contenido en el capítulo 19, pero sobre todo del 20, plenamente dialogado, y del capítulo 1, en el que Oliveira es el narrador y se dirige a la Maga. El monólogo de Horacio que sigue parte de capítulos en los que él es el narrador en primera persona y se dirige asimismo a la Maga (1, el primer fragmento de 21, 93) o hace referencia a ella en tercera persona (2, el segundo fragmento de 21). El monólogo de Ossip en realidad forma parte de un capítulo dialogado entre personajes no presentes en la dramaturgia, Étienne y Ronald.

Lo primero que hay que señalar es que la inmensa mayoría de capítulos, del 1 al 32, forman parte «Del lado de allá», la primera sección de la novela que agrupa los 36 capítulos iniciales, los que tienen lugar en París. Sin embargo, destaca la incorporación de dos pequeños fragmentos de los capítulos 93 y 142 y el complemento del diá-

[21] Téngase en cuenta que los capítulos de *Rayuela* siguen en general un orden cronológico, lo que permite apreciar hasta cierto punto la manipulación temporal:

Página(s) de la *Carta*	**Capítulo de *Rayuela***
pp. 94-95	7
pp. 96-99	29
pp. 99 «Te tomaste toda la caña» - 100	30
pp. 100 «Tú escondes el juego» - 102	31
pp. 102 «Por qué le voy a tener lástima» - 103	33
pp. 103 «Y las cosas que lee» - 105	34
p. 106	19
pp. 106 «Siempre sospeché…» - 115	20 (+68 en la p. 109)
pp. 115 «Sé que un día llegué a París» - 117	1
p. 117	21
pp. 117 «Para ti la operación de amor es tan sencilla» - 118	93
p. 118 «El desorden en que vivíamos»	2
pp. 118 «¿Cómo no había de» - 119	21
pp. 119 «No sé cómo era» - 120	142
pp. 120 «Bebé Rocamadour» - 127	32

logo glíglico del capítulo 20 con elementos del 68, pertenecientes todos a «De otros lados», los capítulos prescindibles de la novela (57-155) que sólo se leen en la lectura no lineal. De la disección de la dramaturgia a partir de los capítulos utilizados para su elaboración se desprende el calculado y artesanal trabajo de Sanchis, que ha debido realizar continuas relecturas de la novela al diseñar el plan de la adaptación. En un nivel más menudo, las acotaciones, los cambios dentro del material textual de un mismo capítulo o la puntuación merecen nuestra atención.

El cuerpo de acotaciones es un punto importante de la lectura y elaboración teatral de *Rayuela* en la *Carta*. Las acotaciones interpretan el texto a través de gestos, o refuerzan escénicamente las modulaciones del diálogo. Acotaciones como las que tienen que ver con los pañales de Rocamadour (*Carta.*…, pp. 116) o la de los vasos y el trago de los rivales (*Carta.*…, pp. 118) son nuevas o no directamente deducibles del texto, pero en especial destaca el conjunto de acotaciones que acompaña a la carta —que se refieren a la acción de escribir, peinarse o sacar ropa de un mueble—.

Se aprecian modificaciones menudas como el aligeramiento de determinados pasajes de especial densidad lírica.[22] Se da asimismo el cambio en el orden de frases o fragmentos de un mismo capítulo, la prolongación de un determinado recurso para que se entienda más escénicamente o cause más hilaridad (como las alusiones sexuales del glíglico de la p. 109, que funden dos capítulos). En fin, se aprecia una puntuación distinta, que recurre más a la coma y sobre todo a los puntos suspensivos.[23]

En conclusión, Sanchis Sinisterra cuestiona los códigos teatrales desde *Rayuela*, lo que produce un texto con una nueva disposición temporal en el que no podemos hablar de conflicto dramático propiamente dicho y en cambio encontramos una presencia abrumadora del recuerdo y la evocación —con la oscura incertidumbre del grado de ausencia de la Maga: ¿ausencia del barrio, ausencia del mundo?—, unos personajes que apenas interactúan en el presente de la acción dramática pero con acusadas tendencias monologales, a veces de difícil encaje en el conjunto de la obra, como el monólogo final de la Maga. Y sobre todo, Sanchis homenajea a Cortázar descubriéndonos la teatralidad de algunos pasajes de *Rayuela*,[24] lo que equivale a confirmar que un supuesto género contiene otros, que una categoría esconde otras, que hay una reali-

[22] Como la supresión de la frase «me eligió como una zarza ardiente, y he aquí que le resulto un jarrito de agua en el pescuezo», la penúltima frase del capítulo 33, que debiera ocupar el lugar de los primeros puntos suspensivos de la séptima línea en la p. 103.

[23] «Hugo Wolf (mal)» de la p. 18 pasa a «Hugo Wolf, mal» en la p. 118 y «Oh, no, está ahí en la mesa de luz, entre las medias. Ahora hay mucho espacio libre», se convierte en «Oh, no… Está ahí, en la mesa de luz, entre las medias…Ahora hay mucho espacio libre…» en la p. 97.

[24] REYES, María del Pilar, «La metáfora del despojo», en *Dos dramaturgias (Primer amor* e *Informe sobre ciegos)*, Bogotá, Separata de *Gestus*, 1997, p. 11, ya propuso que la dramaturgia de textos narrativos partía de la premisa de que «existe una teatralidad implícita en la escritura narrativa, es decir, la teatralidad no es un elemento exclusivo del drama como género».

dad más compleja que la que nos sugieren nuestros esquemas heredados, que la intuición —la Maga interior— detecta y la inteligencia puede hacer emerger, y eso es algo profundamente cortazariano, que es como decir subversivo.

Bibliografía

ANÓNIMO, «Com escenificar una novel.la?», *Què fem* (*La Vanguardia*), 15-02-02, p. 32.

AZNAR SOLER, Manuel, «Introducción» a Sanchis Sinisterra, José, *Ñaque /¡Ay, Carmela!*, Madrid, Cátedra, 1995, pp. 11-120.

——, «*El retablo de Eldorado* de José Sanchis Sinisterra», en de Toro, A. y Floeck, W. (eds.), *Teatro español contemporáneo. Autores y tendencias*, Kassel, Reichenberger, 1995, pp. 391-414.

BENACH, Joan-Anton, «Desde el corazón de *Rayuela*», en *La Vanguardia* (09-02-02), p. 46.

CORTÁZAR, Julio, *Rayuela*, J. Ortega-S. Yurkievich (coords.), Madrid, Archivos, 1991.

FONDEVILA, Santiago, *José Sanchis Sinisterra. L'espai fronterer*, Barcelona, Institut del Teatre, 1998.

LEY, Pablo, «De noche en una encrucijada», en *El País* (11-02-02), p. 39.

MADARIAGA, Iolanda G., «La poesía de *Rayuela*», en *El Mundo* (16-02-02), p. 51.

MARTORELL, Pep, «Ebenisteria dramatúrgica a l'Espai Lliure», en *El Punt* (09-02-02), p. 32.

REYES, María del Pilar, «La metáfora del despojo», en *Dos dramaturgias (Primer amor* e *Informe sobre ciegos)*, Bogotá, Separata de *Gestus*, 1997.

SÀBAT, Núria, «*Carta de la Maga a bebé Rocamadour*, intimismo y sutileza», en *El Periódico* (18-02-02), p. 41.

SANCHIS SINISTERRA, José, «Prólogo» a la *Carta*…, en *Tres dramaturgias*, Madrid, Fundamentos, 1996, pp. 89-92.

——, *Carta de la Maga a bebé Rocamadour* en *Tres dramaturgias*, Madrid, Fundamentos, 1996, pp. 94-127.

——, *La escena sin límites*, ed. de Manuel Aznar Soler, Ciudad Real, Ñaque, 2002.

——, *Dramaturgia de textos narrativos*, Ciudad Real, Ñaque, 2003.

ESTUDIOS DE

LITERATURA LATINOAMERICANA

LA INSURRECCIÓN DEL VERBO POÉTICO EN LOS VERSOS DE GIOCONDA BELLI

ALEJANDRA AVENTÍN FONTANA
UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE MADRID

Nicaragua es uno de los países con una tradición poética más importante de Centroamérica. Madre del universal Darío, ha visto cómo el siglo pasado ha transformado su frondoso paisaje en tierra de tiranías (la saga de los Somoza), de indestructibles mordazas y yugos ante los intereses imperialistas de los EEUU que mermaron su desarrollo económico en alianza con la mencionada dinastía de dictadores y de una revolución inspirada en la labor de un hombre, Augusto César Sandino, cuya causa, bandera de libertad para el pueblo nicaragüense, se materializó a través del FSLN (Frente Sandinista para la Liberación Nacional) y su labor subversiva, que culminó con el derrocamiento del tercer Somoza. El pueblo nicaragüense salía a la calle para celebrar la victoria sandinista el 19 de julio de 1979. La protagonista de esta comunicación, Gioconda Belli, plasma la inolvidable jornada en su poema «Patria libre: 19 de julio de 1979» en el cual habla de:

esta borrachera de libertad
que invade las calles, mece los árboles,
sopla el humo de los incendios
que nos acompañen
tranquilos
felices
siempre vivos
nuestros muertos.

Muchos intelectuales manifestaron su simpatía y se unieron a la causa defendida por el FSLN como fueron José Coronel Urtecho o el polémico sacerdote, político y místico pero ante todo y sobre todo poeta Ernesto Cardenal. Coronel y José Antonio Cuadra lideran la vanguardia nicaragüense que José Miguel Oviedo define como «un fenómeno singular que no se parece a ningún otro en América».[1] Una de las fuentes que alimenta esta vanguardia es el imaginismo norteamericano a través de la obra de Ezra Pound o William Carlos Williams de quienes los nicaragüenses aprenden a dar un tratamiento distinto a la imagen del mismo modo que institucionalizan la tendencia

[1]OVIEDO, José Miguel, «Los otros herederos de la vanguardia», en *Historia de la literatura hispanoamericana 4. De Borges al presente*, Madrid, Alianza, 2001, pp. 113-140 (p. 115).

al objetivismo. Nace así el exteriorismo. Ernesto Cardenal lo define de la siguiente manera:

> El exteriorismo es la poesía creada con las imágenes del mundo exterior, el mundo que vemos y palpamos, y que es por lo general, el mundo específico de la poesía. El exteriorismo es la poesía objetiva, narrativa y anecdótica, hecha con los elementos de la vida real y con cosas concretas, con nombres propios y detalles precisos y datos exactos y cifras y hechos y dichos. En fin, es la poesía impura.[2]

Cardenal elabora un *ars poetica* que se caracteriza por su manifiesto espíritu de lucha y reivindicación política. En este sentido la poesía ha de tener una naturaleza también política. A este grito de denuncia se une el omnipresente elemento místico. La reelaboración del legado indígena y la instauración de sus valores y su antiguo modelo político integran su personal utopía. Cardenal pertenece a la generación que sucede a la vanguardia y su obra supone la consolidación del exteriorismo como escuela en Nicaragua junto a la de José Coronel Urtecho, entre otros.

Los versos de Gioconda Belli (1948) nacen en este clima de incertidumbre y se caracterizan por reflejar ese espíritu rebelde de quien pese a pertenecer a la clase alta de Managua se niega a vivir de espaldas a la amputación y a la sumisión impuesta por Anastasio Somoza a sus compatriotas. Una actitud que se refuerza especialmente tras el nacimiento de su primera hija cuando tan sólo contaba con diecinueve años de edad. La reivindicación y la rebeldía de sus versos que no tardan en convertirse en interés de la prensa de la capital completan su denuncia y consecuente compromiso verbal, cuando la poetisa comienza a colaborar en secreto en pequeñas misiones con el FSLN, para más tarde convertirse en miembro de la organización, tal y como explica en *El país bajo mi piel* y experiencia que refleja en su novela *La mujer habitada* a través de su protagonista Lavinia; porque Belli además de ser poetisa es autora de varias novelas: *La mujer habitada*, *Sofía de los presagios*, *Waslala* y su ya mencionada biografía *El país bajo mi piel*.

Esta gran defensora de la libertad instaura, al igual que hace Cardenal en su poesía, un espacio de lucha a través del poder de la palabra. En el pasado indígena de su Nicaragua natal sitúa su particular utopía, un paraíso perdido que destruyeron los conquistadores, hoy representados por el dictador Somoza, su séquito y el imperialismo amenazante de EEUU con quien éste controla la economía del país en beneficio propio, impidiendo el saneamiento y el desarrollo de la patria, al igual que hicieran sus dos antecesores. En su poema titulado «Nueva Cork» Belli define a la polis como «Bella ciudad horrible» en la que «Gozar es tener dinero / Sólo necesitás dinero / Sin

[2] CARDENAL, Ernesto, *Poesía Nicaragüense*, Managua, Biblioteca Popular Sandinista, 1986, p. VIII.

dinero no hacés nada»; sus habitantes son «olas de seres batiéndose en marea alta y marea baja / felices desgraciados seres humanos». La rotundidad de sus palabras nos da la clave para entender su concepción de los EEUU.

Este paraíso, morada de la ansiada libertad sustenta el cosmos poético de la autora y constituye su base. La naturaleza y los mitos de su pueblo conforman el marco de la ventana desde la cual Belli participa del presente de su país y sus vivencias más íntimas. En el poema «¿Qué sos Nicaragua?», queda puesto de manifiesto este amor por su patria a la que llama «triangulito de tierra», hasta el punto de personificarla en estas líneas que terminan con toda una declaración de principios implícita:

¿Qué sos
sino dolor y polvo y gritos en la tarde,
—«gritos de mujeres, como de parto»—?

¿Qué sos
sino puño crispado y bala en boca?

¿Qué sos, Nicaragua,
para dolerme tanto?[3]

Se trata de un amor intenso, que se corona como deidad todopoderosa y flujo que recorre sus poemas: «Sólo el amor podría lograr la salvación, / solamente el amor podría hacer el milagro». Se trata también de un amor solidario («yo te decía que la solidaridad / es la ternura de los pueblos»; «Porque los amo quiero llevarlos de frente a la nueva / mañana, / mañana lavada de pesar que habremos construido / todos», *Poesía*, p. 9) que pone de manifiesto en todo momento su compromiso con sus hermanos del FSLN. Recordemos el emotivo poema «Al comandante Marcos»: «La puerta de tu vida cerrada de repente / en la madera que te duerme y acurruca en / el vientre de la tierra» (*Poesía*, p. 62).

Bien con la historia de su Nicaragua natal, tal y como vemos en múltiples de sus composiciones, bien porque menciona a su tierra, a su pueblo o a los miembros del FSLN, su pasión por rememorar el pasado indígena a través de los mitos que guarda celosamente su patria es una constante. Un homenaje y un amor incondicional que volvemos a decir que se extiende en cada una de las metáforas que utiliza y que a la vez hacen referencia a la exuberante naturaleza de su país. Al igual que Ernesto Cardenal, Belli defiende un modelo de sociedad en el que se recuperen los valores de las antiguas culturas indígenas en la Nicaragua actual. Esta utopía queda especialmente proyectada en su obra narrativa.

[3] BELLI, Gioconda, *Poesía reunida*, México, Diana, 1989, p. 40. En adelante, *Poesía*).

La rebeldía y la insurrección de Belli encuentran otro de sus espacios favoritos en un componente que fluye en su canto poético. Se trata del erotismo que queda imbricado y subyace a cada uno de sus pensamientos, desbordando la naturaleza de sus espacios poéticos para convertirse en savia indispensable, en un imborrable latido, en imprescindible sístole y diástole de su ritmo vital. Urtecho habla del *humanismo erótico* de Gioconda Belli.[4] El poeta habla de humanismo porque en Belli trasciende el aliento incandescente de un ser humano que nace, sueña, vive y lucha por el gozo de la libertad de los suyos; pero sobre todo porque ese erotismo es ante todo fuerza vital y mensajero de un amor incombustible. Así la nicaragüense habla de la misión, de su misión como poeta en «Obligaciones del poeta»: «Vos naciste para desgranar estrellas / y descubrir la risa de la muchedumbre entre los árboles» (*Poesía*, p. 80). Un amor solidario como ya hemos visto, un amor insurrecto porque no duda en denunciar y luchar por instaurar antiguos valores y destruir mordazas; pero igualmente beligerante y rebelde porque tras su *línea de fuego* además de la batalla política, pretende liberar otras batallas.

De estas otras batallas, una de ellas es la de la reivindicación del papel de la mujer en la sociedad nicaragüense del siglo XX. Al mismo tiempo que Belli en los años 60 y los 70, tal y como nos cuenta Daisy Zamora, asistimos al nacimiento de otras muchas poetisas que a través de sus versos exigen la igualdad. Y lo hace creando estampas poéticas en las que el cuerpo femenino voluptuoso y sensual se muestra en toda su plenitud y la piel es incluso «insurrecta al tacto». La sexualidad es un ámbito frecuentado y la expresividad de la mano de las máximas del exteriorismo, se impone con naturalidad y frescura.[5] Ana Ilce Gómez, Michéle Najlis, Vidaluz Meneses y por supuesto Giconda Belli, se desvelan y se rebelan. Igualmente tratan temas que antes eran considerados tabú por la sociedad o simplemente nuevos: «Menstruación», «Maternidad II», «Feto» o «De noche, la esposa aclara» ilustran esta nueva tendencia.

Pero si es verdad que la reivindicación de lo femenino en Belli, que curiosamente gana terreno en la temática más recurrente y explícita en los poemas que integran *Apogeo* y *Mi íntima multitud*, poemarios marcados por su madurez, reflexivos, nostálgicos en los que el espejo se convierte en símbolo y superficie del yo de la poeta, es una de sus batallas por ganar, también lo es la del amor como constante vital en una vertiente que tiene más que ver con lo personal. Un amor que a través del erotismo como savia que transporta su esencia, además de tener su ya tratada vertiente de amor solidario, encuentra uno de sus pilares en la relación con el amante o amado con quien

---

[4] MILLARES, Selena, «Las rutas de Eros», en *La maldición de Sheherazade. Actualidad de las letras centroamericanas*, Roma, Bulzoni Editore, 1997, p.65.

[5] ZAMORA, Daisy, *La mujer nicaragüense en la poesía*, Managua, Antología, 1992, pp. 42-43.

constituye un subuniverso que plaga los rincones más hermosos de toda su obra poética. La poetisa no duda en proclamar que «juntos somos completos», refiriéndose a su pareja.

Este particular subuniverso tiene sus raíces más profundas en el cosmos indígena, sus leyes y sus historias más secretas: «Yo invocaré los dioses de nuestro antepasados / para que caigan tormentas» (*Poesía*, p. 155). La palabra poética es la llave mágica para dar el salto a este cosmos y con su desmedido poder es responsable de lo todo lo que en los versos de Belli sucede. Las barreras del tiempo se desdibujan como ocurre en la cosmovisión maya: «¿Cómo será, amor, este buscarte en el tiempo, / en los pasillos de los días?»; «En el redondo espacio temporal de esta noche en que invoco tu nombre» (*Poesía*, p. 128). Según León Portilla en Nicaragua aún persiste la percepción espacio-temporal del pueblo maya. Este crítico lo llama «cronovisión» y en él incluye los ciclos de la naturaleza. Mónica García Irlés completa esta idea afirmando que esta concepción del tiempo y la reivindicación de la naturaleza tienen que ver con su antes comentada visión ideológica en la que a su vez la pervivencia de lo indígena implica la elección de un determinado modelo social.[6]

La vida permanece en la naturaleza que todo lo impregna y la muerte como tal no existe. El ser humano vive entonces en forma de árbol o de flor. A veces los amantes también son árboles: «Una mansa sonrisa empieza a subirme por los tobillos, / se va corriendo mi corteza de árbol» sin más. A menudo la misteriosa metamorfosis se produce con el contacto:

> Mi cuerpo, cuando lo cercan tus brazos, se convierte
> en caballo, en yegua y sale a galopar por el placer
> de un beso. Se llena de hiedra para escalar las paredes
> de tu corazón y cubrirlo de susurros nacidos desde
> la misma entraña de la tierra. (*Poesía*, p. 68)

Este subuniverso creado a partir de la unión y la relación con la pareja integrado en el pensamiento y en el sentir indígena, constituye una de las galerías centrales de su cosmos poético. La fusión con la naturaleza, ella mujer- árbol, mujer-tierra, él también a veces hombre-árbol, baña cada esquina de su cuerpo y de su universo secreto de paisajes y geografías que fusionan la naturaleza humana con la vegetal en un intento por plasmar la continuidad de una vida que nunca acaba; y de la poesía y el

[6] GARCÍA IRLÉS, MÓNICA, *Recuperación mítica y mestizaje cultural en la obra de Gioconda Belli*, Alicante, Universidad de Alicante, 2001, pp. 65-66.

erotismo como entes mágicos capaces de acercar al hombre y a la naturaleza hasta culminar en una completa comunión y consiguiente identificación y metamorfosis.[7]

Encontramos la transfiguración parcial o definitiva en agua de mar, olas que son caricias y espuma suave y tierna; otras veces ese amante o amor -el ente y la sustancia a menudo se confunden o llegan a identificarse- es la leche y la miel o incluso el rocío. Belli acaricia a su amado, nace y muere una y otra vez con él y para él en el seno de un tiempo cíclico en el que la muerte no existe. Todo inscrito en la dinámica y en el movimiento fluctuante y sensual de un erotismo que rige las constantes del ritmo poético de la escritura de la nicaragüense. También medita con él y le confiesa sus temores cuando él duerme. La noche iluminada con luciérnagas, la luz de la luna o un tímido fuego son los espacios favoritos para los encuentros y la convivencia con el esposo. Octavio Paz habla del doble aspecto de Eros que no es otro que el de luz y sombra que los griegos cristalizaban en la imagen de «la lámpara encendida en la obscuridad de la alcoba».[8]

El eterno retorno, la metamorfosis panteísta y el viaje del conocimiento son bautizados por Millares como «mitemas» que caracterizan la poesía y consecuentemente el pensamiento poético de Gioconda Belli. De ahí la importancia del aire. Los pájaros son mensajeros y el aire trae secretos y permite viajar, siempre de noche cuando la barrera entre el tiempo y el espacio puede desdibujarse en amalgama de sensaciones y percepciones.

Además, Belli a quien Mónica García Irlés describe como una autora de escritura mestiza, recurre a los mitos grecolatinos: Ariadna, Teseo y Minotauro o Penélope y Ulises, entre otros. En muchas ocasiones los transforma a su antojo, haciendo por ejemplo que sea Minotauro el enamorado de Ariadna en vez de Teseo. Opera de igual forma con los motivos de la tradición cristiana de la que se sirve en innumerables ocasiones para subvertir los motivos que de ella toma. La mujer a veces es una catedral como en «In memoriam» y la sexualidad llega a rozar la comunión o lo sagrado, recordándonos mucho a las misas heréticas inaguradas tiempo ha por los modernistas. Uno de sus poemarios se llama *De la costilla de Eva*, título que evidentemente hace

---

[7] En este sentido no podemos dejar de mencionar dentro de metamorfosis que sufren los amantes o la esencia amorosa, a la naturaleza que de igual forma experimenta este tipo de cambios, llegándose a veces a humanizar. Esta mágica transformación tiene que ver con lo visto hasta ahora en relación con la concepción por parte de los indígenas del cosmos, al tiempo suponen la «celebración entusiasta de la vida» (MILLARES, «La confabulación de Eros y Thanatos en la poesía de Ana Istarú y Gioconda Belli», en TOVAR, Paco, *Narrativa y poesía hispanoamericana*, Lleida, Universidad de Lleida, 1996, p. 481) porque la poesía de Belli se rige por la proclama y la definitiva instauración del «imperio absoluto de la vida» (MILLARES, *Ibid.*, p. 381).

[8] PAZ, Octavio, *La llama doble. Amor y erotismo*, Barcelona, Galaxia Gutenberg, 1997, p. 29.

alusión a la reivindicación de lo femenino además de sugerir la reinvención de uno de las partes del *Génesis* del *Antiguo Testamento* en el que cuenta que la mujer es creada o modelada por Dios a partir de una costilla de Adán. Belli parece sugerir lo contrario.

En sus versos también encontramos en esa vertiente del amor que tiene que ver más con lo individual, el amor por la familia en poemas tan hermosos como «Maternidad», «Parto» o «Del otoño y sus miedos». El amor por la naturaleza ya lo hemos analizado al hablar del amor solidario y sobre todo al mencionar su cosmovisión que tiene una estrecha relación con sus ideas políticas y las antiguas creencias mayas así como con viejas leyendas nicaragüenses.

Sin embargo, si queremos bucear en el sensual universo poético de Gioconda Belli e ir más allá de las fuerzas que rigen sus leyes, que como ya sabemos no son otras que las de un erotismo arrollador, impulso vital con un único eco, el del amor en todas sus vertientes, hemos de retroceder al principio de los ciclos, para descubrir que Belli modela sus versos a partir de los cuatro elementos: tierra, fuego, agua y aire. Podemos de esta manera referirnos al erotismo elemental de su poesía. A través de esta materia prima combinada con el natural fluir y el pálpito de las misteriosas fuerzas ocultas del erotismo, mitad luz y mitad sombra, mitad sol y mitad luna, Gioconda Belli crea y recrea con «soplidos de amor» en su personal «taller», aventuras y secretos, paraísos perdidos y recuperados por la magia de la palabra poética que aprehende lo telúrico y lo trascendental: palabra siempre viva.

Bibliografía

BELLI, Gioconda, *Sobre la grama. Poemas*, Managua, Indesa, 1970.
——, *Línea de fuego*, La Habana, Casa de las Américas, 1978.
——, *Amor insurrecto*, Barcelona, Amaranto, 1986.
——, *De la costilla de Eva*, Barcelona, Amantos, 1988.
——, *Apogeo*, Madrid, Visor, 1988.
——, *Poesía reunida*, México, Diana, 1989.
——, *La Mujer habitada*, Txalaparta, D.L., Tafalla, 1991.
——, *El ojo de la mujer*, Madrid, Visor, 1992.
——, *Sofía de los presagios*, Barcelona, Emecé, 1996.
——, *Waslala*, Barcelona, Emecé, 1998.
——, *El país bajo mi piel. Memorias de amor y guerra*, RBA, 2002.
——, *Mi íntima multitud*, Madrid, Visor, 2003.
CARDENAL, ERNESTO, *Poesía Nicaragüense*, Managua, Biblioteca Popular Sandinista, 1986.

GARCÍA IRLÉS, Mónica, *Recuperación mítica y mestizaje cultural en la obra de Gioconda Belli*, Alicante, Universidad de Alicante, 2001.

MILLARES, Selena, «La confabulación de Eros y Thanatos en la poesía de Ana Istarú y Gioconda Belli», en TOVAR, P., *Narrativa y poesía hispanoamericana*, Lleida, Universidad de Lleida, 1996, pp. 477-487.

——, «Erotismo mágico y agónico en la poesía de Gioconda Belli», en CRUZ, A., 1997, *El cortejo de Afrodita. Ensayos sobre literatura hispánica y erotismo* Antonio, Analecta Malacitana, pp. 303-311.

——, «Las rutas de Eros», en *La maldición de Sheherazade. Actualidad de las letras centroamericanas*, Roma, Bulzoni Editore, 1997, pp. 65- 74.

OVIEDO, José Miguel, «Los otros herederos de la vanguardia», en *Historia de la literatura hispanoamericana 4. De Borges al presente*, Madrid, Alianza, 2001, pp. 113-140.

PAZ, OCTAVIO, *La llama doble. Amor y erotismo*, Barcelona, Galaxia Gutenberg, 1997.

ZAMORA, DAISY, *La mujer nicaragüense en la poesía. Antología*, Managua, 1992.

PALOMAS NEGRAS

ANNA CHOVER LAFARGA
UNIVERSIDAD DE VALENCIA

1. *La mujer como sujeto «pornoerótico»*[1]

El título de la presente ponencia, no es tan sólo una paráfrasis del clásico bolero *Paloma negra*, ya que en esta ocasión queremos rescatar, concretamente, la versión entonada por Chavela Vargas; lesbiana declarada que transgrede con su personal interpretación del bolero la tradición letrista de un género que alude, sobre todo, a un sujeto masculino de deseo heterosexual. Nos interesa Chavela Vargas en la medida en que crea dentro de la música popular mexicana un espacio de subjetividad sexual de índole lesbiana y mestiza. Digamos que Chavela hace mucho más que interpretar boleros: ella lesbianiza el género y, por tanto, consigue una evolución del mismo, al desmontar los esquemas de su tradición patriarcal.[2]

Este caso concreto, nos sirve para introducir otro gesto de transgresión, del que versará la presente ponencia, referido a una genealogía de autoras que conscientemente cargan sus plumas con un contenido erótico con el que describir el goce femenino, ese mismo que, durante décadas, no se consideró más que como patologías demoniacas o histéricas. La cuestión a plantear es: ¿qué ocurre con la objetualización femenina y el fetichismo, propio del erotismo, cuando es una mujer la que pone las reglas sobre su propio deseo, cuando es ella la escritora, cuando pasa de ser objeto a sujeto?

Ivonne Cuadra[3] señala que todavía son muchos los estudiosos de la opinión de que los textos eróticos, aunque escritos por mujeres, mantienen una economía del deseo encaminada a la satisfacción del hombre. Personalmente, aunque este es un dictamen sólo revocable con un análisis pormenorizado de textos, nos quedamos con la conjetura de que la expresión del erotismo en la escritura de las mujeres puede constituir un desafío radical a las ideas establecidas sobre la sexualidad.

---

[1] Utilizamos el concepto «pornoerótico» basándonos en la no distinción tradicional entre erotismo y pornografía, debate que no es pertinente tratar en esta ocasión. Es por ello que, para evitar pormenores conceptuales, en el desarrollo del presente trabajo utilizaremos simplemente el término «erótico» y sus derivados.

[2] *Vid.* YARBRO-BEJARANO, Yvonne, «Cruzando la frontera con Chavela Vargas. Homenaje de una chicana», en BALDERSTONE D. y D. J, Guy, *Sexo y sexualidades en América Latina*, Barcelona, Paidós, 1998, pp.69-83.

[3] CUADRA, Ivonne, «*Tu nombre escrito en el agua:* hacia una nueva representación del sujeto homoerótico» en *Espéculum* nº 16, 2000, p.6.

2. *Doble pecado: escritoras y erotómanas*

Desde los primeros ritos de iniciación sexual hasta las últimas declaraciones del Vaticano, miles han sido las prohibiciones que han ido coartando el descubrimiento del placer más allá de la zona genital y la función reproductora; vetos y condenas especialmente virulentas en el caso de las mujeres. La virginidad femenina como contenedor de la honra familiar, el matrimonio como alternativa única para el desarrollo personal y sexual, la condena de toda variante del coito: homosexual, anal, bucal…[4] Prácticas que, como señala Lidia Falcón,[5] en su conjunto han estado orientadas a la negación de la sexualidad como ejercicio lúdico, a reprimir el impulso natural de obtener placer. Si los esfuerzos de toda la especie humana han estado orientados a la construcción de un orden social y político; en la esfera doméstica, el objetivo ha sido la perpetuación de la especie, pero no el desarrollo de la esfera del goce, tradicionalmente considerado, como un anclaje primitivo para todo proceso civilizatorio en el que, además, la religión[6] ha jugado un papel decisivo.

Por todo ello, al abordar una literatura erótica escrita por mujeres acudimos a una parcela de la historia literaria marginada por partida doble, ya que la escritora debe afrontar los prejuicios de un código falocéntrico y los referidos a un tema tabú como es la sexualidad. Doble provocación: atentar contra los postulados de una literatura que nos requiere «femeninas» porque así molestamos menos y de paso vendemos más —Isabel Allende es un buen ejemplo—; que nos reconoce como fabuladoras del amor, mientras no sucumbamos al éxtasis de la insinuación erótica y nos adentremos en la retórica de lo explícito, porque eso, dicen, ya no es literatura sino pornografía y carencia de sensibilidad. Todo un cóctel molotov: escritoras y erotómanas.

El problema viene a la hora de describir una erótica propiamente femenina como objetivo o temática ficcional, en una materia en la que sólo partimos de una idea global o aproximada de lo que es, concretamente, la literatura erótica y en la que, además, lo «femenino» viene respaldado por todo un debate feminista sobre su definición.[7]

---

[4] A esta nómina, susceptible de ser infinita, cabría añadir la brutalidad de pericias como la cliteridectomía, la infibulación y el corte de los labios que privan a las mujeres de su legítimo derecho al orgasmo. Prácticas que, pese a ser inventadas por las sociedades africanas, hoy, contra todo pronóstico, siguen extendiéndose por los confines de Asia.

[5] FALCÓN, Lidia, «La sexualidad enajenada» en *Poder y Libertad* nº 32, 2001, pp.6-9.

[6] La religión no sólo como doctrina concreta —cristianismo, budismo o cualquier otra confesión— sino como necesidad interior de exteriorizarse.

[7] *Vid.* SHOWALTER, Elaine, «La crítica feminista en el desierto», en FE, M., «*Otramente: lectura y escritura feministas*», México, FCE, 1999, pp. 75-112.

3. *En torno al concepto «escritura erótica de mujeres»*

Éste fue uno de los debates planteados en las *Primeras Jornadas sobre Mujeres y Escritura* de la revista argentina *Puro Cuento* en 1989.[8] La primera de las intervenciones que abrió esta reflexión fue la de Ana María Shúa,[9] quien en un rastreo a vuelatecla sobre las escritoras que, de un modo u otro, han incluido el erotismo en sus páginas, observa que se trata de un tema recurrente en nuestra intervención en la historia literaria. Lo que en principio puede parecer una afirmación aventurada se entiende mejor si partimos, como hace la escritora, de una identificación entre el propósito amoroso y erótico; resbaladizo terreno que lleva a asimilar la sensibilidad amorosa como intrínseca a la psicología de la mujer. Ante nuestra limitación histórica en el ámbito público, la consecuencia considerada lógica es que las mujeres sólo han podido escribir sobre lo que conocen; o sea sobre esa supuesta capacidad afectiva con la que la naturaleza nos dotó para criar a nuestros hijos y esperar pacientes el regreso del amado. La idea no es nueva, ya Simone de Beauvoir[10] denunciaba que mientras la realidad del hombre se definía por grandes proyectos, la mujer se ha visto restringida por sus funciones de esposa, madre y ama de casa. No obstante, podemos refutar con rotundidad que, ni la experiencia es imprescindible para fabular, ni las mujeres se han conformado con hablar de ella, como tampoco se han conformado con su eterno rol de Penélopes.

Batallando con la cascada de tópicos sobre la literatura amorosa y la mujer,[11] sí interesa rescatar de Ana María Shúa que entre el enjambre de autoras trabajadas no es factible trazar unas líneas comunes que permitan definir lo erótico en la escritura de mujeres, lo que da cuenta de la dificultad de abarcar el tema propuesto. Porque cada autora tiene una forma subjetiva, personalizada de afrontar el erotismo y porque tam-

---

[8] «Primeras Jornadas sobre Mujeres y Escritura» en GIARDINELLI, Mempo (ed.), ITKIN, Silvia (comp.), *Mujeres y escrituras. Las 56 ponencias leídas durante las Primeras Jornadas sobre Mujeres y Escritura*, Argentina, Puro Cuento, 1989.

[9] SHÚA, Ana Mª, «¿Qué erótica? ¿Qué femenina?», *Ibídem* pp.53-55.

[10] BEAUVOIR, Simone De, *El segundo sexo I-II*, Madrid, Cátedra, 2000.

[11] Ana María Shúa también hace referencia a la desconcertante postura crítica que rescata del habla de las mujeres la incapacidad de afirmar de forma rotunda. Frente a los varones que formulan aseveraciones, las mujeres se mueven en el terreno del «me parece», del «supongo». Si relacionamos este aspecto con el hecho de que la literatura plantea preguntas en vez de respuestas, las mujeres poseerían una capacidad natural para crear literatura. Como consecuencia, la escritura de mujeres pasa a ser de un subgénero a la esencia misma de la literatura. Si, además añadimos la supuesta capacidad femenina de establecer matices allá donde los varones miran de forma unitaria, toda la literatura erótica resultaría de la sensibilidad de las mujeres; lo que no deja de ser una fórmula fácil para desentenderse de la discriminación femenina. ¿Cómo definirlo, feminismo o ceguera?

poco podemos obviar que pueda existir mayor relación entre los textos de mujeres y los de autores coetáneos, que la que pudiéramos hallar en una genealogía específicamente femenina. Quedémonos con esta idea que apunta a la disparidad de criterios porque de ella se deduce que es un lugar común entre la crítica, feminista o no, la tendencia a ordenar el comportamiento creativo de las mujeres en postulados definitorios que se quedan en la epidermis de los textos.

Una vez más, en torno a la literatura, ahora erótica, escrita por mujeres existe un conjunto de reglamentaciones más menos difusas, pero establecidas a las que se espera se ajuste la literatura para ser erótica, para ser literatura de mujeres. Como consecuencia, tal y como refiere Ana María Shúa, se presupone que las escritoras interesadas en lo erótico sólo pueden acceder a una producción de auténtica calidad si adoptan una actitud contestataria frente a la imaginería sexual masculina. Es decir, ir a las raíces de nuestra biología y escribir una vez más desde la anatomía. Por consiguiente se convertiría en falacia o en postura «poco feminista» escribir, por ejemplo, desde un personaje masculino, ya que lo «correcto» sería exprimir nuestra experiencia, darle forma a nuestros jugos vaginales. En esta línea también estaría vedada la probabilidad de que una escritora tenga derecho a incorporar aquellos elementos que la cultura ha considerado tradicionalmente eróticos y por tanto masculinos, a no ser que se proponga un análisis subversivo de los mismos. Seamos concisos, lo que parece ser se espera, en última instancia, de un libro erótico escrito por una mujer es que ella misma sea el sujeto de la trama, que el texto se convierta en ejercicio intrasubjetivo, que verbalice su naturaleza. ¿Desde cuándo esta exigencia a los escritores varones? Como en el resto de aspectos sociales, de nuevo se nos exige más, se nos pone a prueba.[12]

En el marco de las mismas jornadas Graciela Gliemmo[13] también propugna una postura contra el encasillamiento porque admitir la existencia de una literatura erótica específicamente femenina es reforzar el eje de una distribución disímil y sexista: canon y subcanon. Dos saberes enfrentados: femenino *versus* masculino. Al margen de que partimos de la reivindicación de una necesaria escritura de mujeres, que no femenina; es cierto que la denominación «escritura erótica femenina» conlleva la uniformidad de los textos eróticos escritos por mujeres. Es decir, es un concepto que trabaja con la tachadura, que motiva la reescritura de un canon sexual invertido. Según Gliemmo la etiqueta no procede tanto del ámbito literario, sino de un tipo de discurso psicológico y feminista que no consigue más que enrarecer la cuestión. En la medida en que creemos muy necesario debatir sobre la postura de las mujeres ante la escritu-

[12] En la presentación de *Canon de alcoba*, Tununa Mercado relató las insinuaciones de ciertos lectores que intentaron seducirla adjudicándole las escenas de sus relatos, anécdota que da cuenta de la losa de prejuicios que todavía lapidan a las mujeres en el género erótico.

[13] GLIEMMO, Graciela, «Algunos textos teóricos, algunos escritores: una lectura en el centro», en GIARDINELLI, Mempo (ed.), ITKIN, Silvia (comp.), *op. cit.*, pp.60-63.

ra, no podemos compartir la idea de Gliemmo. No obstante, sí queremos rescatar la paradoja de que no se habla de una literatura histórica de mujeres, ni de una ciencia-ficción femenina, lo que no indica una limitación temática por parte de las escritoras, sino una concepción de la escritura todavía patriarcal, relegada al esencialismo biológico. Por ello, cuando hablamos de *literatura erótica femenina* el término *literatura* se diluye bajo el significante *erótica femenina* lo que supone aceptar la vieja diferencia transmitida tradicionalmente de generación en generación.

De lo que se trata, es de recuperar un imaginario erótico múltiple no solo para las autoras sino para la mejora del género mismo. Las mujeres pueden ficcionalizar el sexo y éste debe asimilarse como una temática más, que no obstante da cuenta de nuevas inquietudes en nuestro imaginario y en nuestra forma de entender la sexualidad. En el espacio erótico la mujer ha sido objeto y sujeto, fantasma, encarnación transitoria —cuando no meramente utilitaria— de las fantasías masculinas. Las pautas culturales impuestas por la institución patriarcal achacan a la mujer la culpa del pecado original; lo que inevitablemente ha de reflejarse cuando la mujer encara un texto literario. Como nos recuerda Ernesto Schóo,[14] establecer una oposición binaria, suponer que la mujer cuenta con el privilegio de la sensibilidad, y el hombre con el monopolio de la violencia y la dicción esclarecedora, es más cómodo que revisar todos los prejuicios religiosos y sociales que han limitado la creación literaria de las féminas.

Por otro lado, podemos relacionar el acceso de la mujer a la escritura erótica con una toma de posesión corporal recién inaugurada.[15] Como defiende María Luisa Lerer,[16] la recuperación del cuerpo silenciado, de ese cuerpo que reúne dentro de sí todo lo pecaminoso, lleva aparejado un acceso a la palabra, a nominar lo indecible en un gesto transgresor inaudito. Empezamos a escribir en la medida que hemos ido conectando con la profundidad de nuestro goce, lo cual implica que el sexo tiene una escri-

---

[14] SCHÓO, Ernesto, «Escribir con todo el cuerpo», en GIARDINELLI, Mempo (ed.), ITKIN, Silvia (comp.), *op. cit.*, pp.63-67.

[15] Jacques-Allain Miller, bajo los preceptos del psicoanálisis de corte lacaniano, redunda en la cuestión de la falta de identidad femenina y en la falta de consistencia motivada por un sentimiento de fragmentación corporal. Marcada según Freud por un menos, por una castración efectiva, la mujer viene representada por la metáfora del agujero, definida por la subjetivación del sujeto en el «no tener». Ante esa falta de control según la cual se siente que se escapa el dominio del cuerpo, la mujer se desplaza hacia el Otro, el varón, positivándolo o intentando ser el falo. Es en esta vertiente de análisis desde la que proponemos leer la escritura erótica, como ejercicio sublevador no fálico, sino como inauguración de un nuevo tipo de subjetividad. *De semblantes y mujeres* (MILLER, Jacques-Allain, *De semblantes y mujeres*, Buenos Aires, Cuadernos del pasador, 1993).

[16] LEER, Mª Luisa, «Escritura y libertad», en GIARDINELLI, Mempo (ed.), ITKIN, Silvia (comp.), *op. cit.*, pp.68-69.

tura particular y que las mujeres escribimos desde un lugar determinado. Pero éste es tan sólo el punto de partida de una escritura que excede toda determinación, que no sucumbe a la resolución biológica que nos impugnan. Tununa Mercado[17] —dispuesta por la crítica bajo la rubra de autora erótica—, en un artículo titulado «Las escritoras y el tema del sexo» afirma:

> He pensado que la escritura y el erotismo se alimentan de una misma energía libidinal, que ese continuo entre cuerpo y escritura, entre goce de la palabra es una fusión/combustión, algo así como una fuente móvil que en su trayecto va soltando moléculas de sentido, partículas que por su acción intermitente —suspender el goce y proseguirlo a designio, entrar y salir del texto, pasarse del borde de la página por exceso o no llegar a él por abstinencia— que por su acción intermitente (decía) configuran un modelo de sexualidad y una concepción de Eros. La escritura, sería, pues, para mí, un modelo de sexualidad.[18]

Surge así una sexualidad difusa en el texto, un recorrido en el que desaparecen las clasificaciones y los temas, donde la multiplicidad de opciones no es tanto sexual como total, minando la idea de las partes y el todo. Un intercambio entre Eros y texto que, sin embargo, mantiene para la autora un correlato con la especificidad de la sexualidad femenina, la que define redundando en los tópicos, como no dominadora, no violenta, fluida frente a la cerrazón masculina:

> La escritura «masculina» ha de ser seguramente como la sexualidad masculina sobre el cuerpo femenino: dominadora, indiscriminada, sin reconocimiento de las diferencias, metida en un guante o en un preservativo simbólico.[19]

Huyamos de esta línea de argumentación. La literatura erótica no nace de nuestra experiencia sexual,[20] sino de nuestra capacidad de inventarla, de un ejercicio que precisamente, trasciende nuestras limitaciones corporales. Nuestras fantasías eróticas son simplemente eso, fantasías, ni la pluma se carga con flujos vaginales, ni el texto es una metáfora del útero. Quedémonos con la multiplicidad, con el gesto de la mujer activa, la autora, el placer de la pasividad y no la imposición de la misma. Atrevámonos a destruir el canon.

---

[17] *Vid. «Dos reflexiones sobre la mujer y la escritura»* (MERCADO, Tununa «Dos reflexiones sobre la mujer y la escritura» y «Las escritoras y el tema del sexo» en *Revista Puro Cuento*, Buenos Aires, 1989.).

[18] *Ibid.*, p. 30.

[19] MERCADO, *arts. cits*, p. 30.

[20] *Cf.* CIXOUS, Hélène, *La risa de la medusa*, Barcelona, Anthropos, 1995.

4. *Trío de ases: Anaïs Nin, Emmanuelle y Pauline Reage*[21]

Entre las novelistas modernas que practicaron el erotismo literario la más destacada es, sin duda, Anaïs Nin. Consciente de que la sexualidad era todavía un dominio reservado a los hombres publica *La casa del incesto* (1936) y pocos meses antes de fallecer en 1976 salen a la luz *Los pequeños pájaros* y *Delta de Venus* (1979), esta última considerada como una de las muestras más auténticas del erotismo escrito por mujeres. *Delta de Venus* se compone de quince relatos de condición onírica y alusiones autobiográficas —se ha leído en *El aventurero húngaro* una vengativa transposición de su padre— que conducen al lector a un universo de ensoñaciones sexuales. Con Sade, pese discrepancias referidas a la complejidad ficcional, que no son pertinentes dilucidar ahora, el motivo que suscita la escritura de la obra es la excitación del receptor, en este caso, un coleccionista dispuesto a retribuir un dólar la página de estampas genitales.[22] Al margen de las conjeturas sobre la obrepción de un lector, ideado para asumir sin culpas sus propias fantasías sexuales en una especie de autoanálisis que, además, le servía para satisfacer la curiosidad acerca de las neurosis sobre sus colaboradores; optamos por la versión que ella misma expone en el prólogo de la obra. Tras el estudio del *Kama Sutra* y la recopilación de experiencias «inventadas, oídas, tomadas de Krafft-Ebing y de libros de medicina», Anaïs Nin se embarca en una epidemia de relatos sobre «sexo clínico»,[23] parafraseándola, relatos desprovistos de todo el calor del amor, centrados por tanto en «la orquestación de los sentidos: tacto, oído, vista, gusto y todos los acompañamientos eufóricos, la música de fondo, los humores, la atmósfera, las variaciones…». Todo basado en el imperativo libidinoso del coleccionista: «su mensaje fue suprimir la poesía».[24]

---

[21] *Vid.* ALEXANDRIAN, *Historia de la literatura erótica*, Madrid, Planeta, 1990, pp. 266-275.

[22] En el prólogo que inaugura *Delta de Venus* (NIN, Anaïs, *Delta de Venus*, Barcelona, Bruguera, 1979, pp. 8 y ss.), Anaïs Nin hace referencia al encargo que Henry Miller recibió de un coleccionista, para el que ya había trabajado, y que acabó confiando a la autora. Ante la creciente demanda del perceptor, Harvey Breit, Robert Ducan, George Baker y Caresse Crosby empezaron a colaborar en esta vorágine de textos que concluyó por la falta de retribución económica del coleccionista. Pese a las explicaciones de Anaïs Nin, Alexandrian (*Ibid.*) considera que el coleccionista fue una ficción más de la autora, quizá motivada por la necesidad de exteriorizar su sexualidad, una vez desprovista de analista, tras haber finalizado sus sesiones de psicoanálisis con Otto Rank.

[23] El concepto «sexo clínico» fue acuñado por la autora en el marco del debate sobre el tono de los relatos y se refiere a la supresión de todo contenido filosófico y poético que pudiera retardar el ritmo de las escenas. Partiendo de esta idea cabría preguntarse por qué la crítica ha calificado la obra como un libro de relatos eróticos y no pornográficos. Una incoherencia más dentro del mismo debate.

[24] NIN, *op. cit.*, pp. 8 y ss.

Pero el escándalo en la historia de las letras eróticas femeninas llegaría en la segunda mitad del siglo XX con *Historia de O* (1954) y *Emmanuelle* (1960), novelas ambas de enorme resonancia social ensombrecidas, una vez más, por el disfraz del seudónimo y los problemas de autoría. *Historia de O* aunque firmada por Pauline Réage parece fue escrita, en realidad, por Regine Deforges. En el caso de *Emmanuelle*, presentada por el editor clandestino Eric Losfeld como la obra de una joven tailandesa, se creó en torno a la figura de la autora un halo de misterio que incrementó las expectativas publicitarias de la obra. Cuando en 1968 esta desconocida firmó como Emmanuelle Arsan (seudónimo de Mayrat y Louis Rollet Andrianne) volvieron los rumores sobre la posible autoría de su marido.[25]

Pero en especial y para terminar, queremos rescatar el caso de *Historia de O*, paradigma por partida doble, de la demagogia social y de la complejidad del tema erótico en la psiquis humana. Una burda interpretación de la novela, llevó al feminismo norteamericano de los ochenta a detractar una trama en la que una mujer era brutalmente maltratada; mientras los sectores más reaccionarios hacia el feminismo convertían su lectura en un *bestseller*. Todo un ejercicio de estilo que contó con la incomprensión de una práctica poco convencional como es el sadomasoquismo desde la perspectiva de una mujer, lo que, en ningún caso, debe confundirse con la violencia de género. Como personaje ficcional, O representa en toda su plenitud los delirios y sinsabores de una experiencia, como es la erótica, no reducible a la consumación biológica de un orgasmo. Llevado al extremo en el momento climático en que O permite colocar grilletes en su vulva que la despojan de toda autonomía sexual y la marcan como pertenencia objetual de su amante; esta mujer representa la entrega, llevada al paroxismo, a los vericuetos del sexo. En una sociedad patriarcal como la nuestra, el fantasma de la posesión y la entrega sin mesuras sigue siendo una de las principales fantasías eróticas de muchas mujeres heterosexuales. Pero en eso que, desde el feminismo cultural, Adrianne Rich denomina heterosexualidad obligatoria y una reiterada violación para referirse al coito, encuentra O un espacio de entrega gozosa que retumba en nuestros resortes psíquicos, como cuando nos dicen una verdad que no hemos querido admitir. Bien conocida es la sentencia del maestro Lacan «amar es dar lo que no se tiene a quien no es», máxima que define a la perfección a este personaje que olvida convencionalismos y se olvida a sí misma para dejarse llevar por otras reglas y otros cuerpos bajo la pretensión de una rendición total y sin paliativos a su amante. La valentía y el pecado de O es experimentar con sus propios resortes psíquicos,

[25] Es curioso observar la cantidad de rumores y problemas de autoría en torno a las obras eróticas escritas por mujeres, fenómeno sin duda agravado por el uso de seudónimos a los que muchas de ellas se debieron ver obligadas por la intolerancia de una sociedad expectante de escándalo. De cualquier modo también sería interesante rastrear hasta qué punto el juicio mediatizado de la crítica ha influido en la aceptación y objetiva valoración de estas obras.

explotar sin medida el goce de una obsesión. Atada, golpeada, constantemente vejada, los medios no son reprobables cuando son escogidos libremente por alguien cuyo objetivo es una promesa de rendición que esconde la satisfactoria recompensa del placer llevado al paroxismo.

En conclusión, puede imaginarse que son infinitas las escritoras y los títulos que restan en el tintero de quien tan sólo ha pretendido apuntar algunos de los aspectos a tener en cuenta a la hora de abordar el género erótico desde la perspectiva de las autoras. Conceptuado como un género menor o de segunda clase en comparación con los privilegios de la reputación canónica, semeja que la escritora busca más la algarabía que el reconocimiento profesional, apreciación del todo desatinada si volviéramos los ojos a los textos con una actitud menos contaminada. He aquí uno de los objetivos primordiales de nuestra investigación: la revisión desde la teoría de género del saber decir de las escritoras respecto al tema del sexo. Teorizar desde una nueva óptica y dejar abierta la posibilidad de un análisis detenido, reflexivo y no falocéntrico de las mismas. Es por ello que, en estas páginas, hemos querido rendir culto a las libertinas que no seducían, sirenas que hechizaban a fuerza de encantos. A Telespina, Megara y Athis que gozaron de las caricias de Safo. A la marquesa de Mertevil, excepción del mundo novelesco libertino: siempre mayor que el seducido, aunque casada dijo nunca haber estado enamorada, excelente conocedora de los encantos de Eros. Pero también, a las seducidas, aquellas predestinadas a caer en las redes de Valmont. A la imperecedera abertura de O, a Emmanuelle, a Lulú… a las crápulas, en fin, de todos los tiempos. Existencias que marcaron con una letra escarlata a sus autoras, convirtiéndolas en palomas negras de las letras. Sin victimismos, afrontemos el disímil trato recibido por aquellas autoras que, en contextos y con motivaciones distintas, recrearon el erotismo en sus páginas, pequeñas o grandes aportaciones a una genealogía donde las mujeres comulgan con la erótica.

Bibliografía

ALEXANDRIAN, *Historia de la literatura erótica*, Madrid, Planeta, 1990.

ARSAN, Emmanuelle, *Emmanuelle*, Barcelona, Tusquets, 2002.

CUADRA, Ivonne, «*Tu nombre escrito en el agua:* hacia una nueva representación del sujeto homoerótico» en *Espéculum* nº 16, 2000.

FALCÓ, Lidia, «La sexualidad enajenada» en *Poder y Libertad* nº 32, 2001, pp.6-9.

BEAUVOIR, Simone De, *El segundo sexo I-II*, Madrid, Cátedra, 2000.

GIARDINELLI, Mempo (ed.), ITKIN, Silvia (comp.), *Mujeres y escrituras. Las 56 ponencias leídas durante las Primeras Jornadas sobre Mujeres y Escritura*, Argentina, Puro Cuento, 1989.

MERCADO, Tununa, «Dos reflexiones sobre la mujer y la escritura» y «Las escritoras y el tema del sexo» en *Revista Puro Cuento*, Buenos Aires, 1989.

MILLER, Jacques-Allain, *De semblantes y mujeres*, Buenos Aires, Cuadernos del pasador, 1993.

NIN, Anaïs, *Delta de Venus*, Barcelona, Bruguera, 1979.

RÉAGE, Pauline, *Historia de O*, Barcelona, Ediciones 1984 S.A.

PUESTA EN ESCENA BARROCA. PARA UNA RETÓRICA FEMENINA DE LA CORPORALIDAD EN LOS SIGLOS XVI Y XVII

BEATRIZ FERRÚS ANTÓN
UNIVERSITAT DE VALÈNCIA

Allí donde eso habla,
goza, y no sabe nada
(Jacques Lacan, «Del barroco»)

1. *Puesta en escena barroca*

En el Renacimiento lo falso nace con lo natural: miembros artificiales, interiores de estuco, grandes montajes teatrales. El teatro se apodera progresivamente de la vida social y de la arquitectura, su triunfo se extrema en la apoteosis barroca. El arte barroco cifra la «metafísica de la falsificación»,[1] donde la naturaleza se metamorfosea en una sustancia única, teatral, «como la socialidad unificada bajo el signo de los valores burgueses, más allá de las diferencias de sangre, de rango o de casta». Con el arte barroco el gusto se democratiza y el hombre puede hacer de todo: combinaciones impensables, cruces, intercambios. Orden de simulacros que no alberga sólo juegos de signos, sino que implica relaciones de poder. El Barroco está ligado a la empresa de la Contrarreforma y a la política mental que tratarían de instaurar los jesuitas.

Pero junto a la política del Barroco es necesario contemplar su poética. El arte barroco persigue la emoción sensorial, la búsqueda de una realidad viva, que impresione por su cariz milagroso, que se sienta próxima, corpórea, tangible, que se incorpore al mundo del espectador, al tiempo que lo arrastra hacia el suyo, que rompa las barreras que los separan. Por eso el Barroco ha sido llamado «práctica de lo inacabado», donde el público-receptor va a tener que poner de su parte, completar, donde la pausa y el silencio precipitan la lectura.

La tradición ascético-mística trabaja sobre la intensificación y el desbordamiento emocional del Barroco. Juego que también se percibe en los libros de meditación, de oratoria sagrada y de práctica espiritual, que construyen un lector-testigo del Juicio

[1] BAUDRILLARD, Jean, *El intercambio simbólico y la muerte*, Caracas, Monte Ávila, 1980. pp. 60-61

Final, la Pasión o el dolor de María,[2] mientras los ejercicios de predicación se convierten en una compleja puesta en escena que aúna declamación e imagen.

En este contexto Mario Cesareo apunta[3] que las nuevas condiciones geográficas, ideológicas e institucionales que trajo consigo el orden colonial iban a provocar un extrañamiento social que convertiría la cotidianidad en espectáculo. Las transacciones sociales se viven desde la conciencia de su dimensión teatral. Interacción social con el otro, estudio de sus gestos y protocolos, pero también del *sí mismo* como materialidad percibida por ese otro, puesta en escena de cuerpos que se convierten en espacio simbólico y práctico de resolución de tensiones, de consecución de lo barroco, cuerpos que pueden llegar a encarnar el edificio de una institución. La organización mercantilista y la razón ética cristiana se encuentran en la poética de la corporalidad barroca, el misterio de la encarnación dispara su potencialidad.

El mayor misterio del cristianismo es el de la encarnación, Dios hecho hombre en la figura de Cristo. El Espíritu Santo toma carne con un gesto de gran dramatismo que la Eucaristía escenifica con poderosa teatralidad. No en vano todo actor *encarna un papel*. El cuerpo sacrificial, cuerpo de Cristo, implica un cuerpo mercantil, cuerpo-instrumento, que genera una plusvalía, la de la salvación y la de la vida eterna. Por eso el cuerpo místico, atravesado por la razón de la *Imitatio Christi*, se convierte en receptáculo privilegiado del orden de los simulacros y de su política de intercambios.

Desde aquí, la inversión en el cuerpo-monja se manifestará como doblemente rentable, pues no sólo genera una plusvalía de salvación, sino, además, una minusvalía del peligro que como exceso representa el cuerpo de la mujer. La profesión religiosa escenifica este intercambio, un cuerpo de mujer va a ser sustituido por un cuerpo de virgen consagrada, cuerpo andrógino, sin valor, o con todo el valor de llevar prendida un alma. La transacción evidencia una relación de poder: una alteridad amenazante será asimilada, se descarna para reencarnar. El mismo simulacro tendrá su correlato en la negociación de la escritura, pues cuando la mujer recibe la hoja y la pluma estará asistiendo a la misma clausura que cuando recibe el velo, si puede escribir es porque ha dejado de ser mujer para ser monja.

De simulacros y de transferencias, de debes y haberes en la cuenta de un deseo, de un lenguaje otro que es otro lenguaje, es de lo que tratan aquellos relatos de los que me propongo hablar aquí: las vidas de las monjas coloniales María de San José, Úrsula Suárez y Francisca Josefa de la Concepción del Castillo.

---

[2] OROZCO, Emilio, *Teatro y teatralidad en el barroco*, Barcelona, Planeta, 1969. pp. 146-147.

[3] CESAREO, Mario, «Menú y emplazamientos de la corporalidad barroca», en MORAÑA, Mabel, *Relecturas del barroco de Indias*, Hanover, Eds. Del Norte, 1994. p. 193.

2. *Del cuerpo mujer como lenguaje*

Yo tengo una palabra en la garganta
Y no la suelto, y no me libro de ella
Aunque me empuje su empellón de sangre
(Gabriela Mistral, «Una palabra», *Lagar*)

Una palabra cautiva, que pasa por el cuerpo y por la sangre, que no se dice, silencio, que queda contenida en la memoria; es más, ella misma es memoria y retiene la memoria, es un coágulo de vida y de tiempo. La escritura femenina de vida habla de subjetividades trabadas en la letra, de trazos de identidades escriturarias, pero también de heridas, letras bañadas en sangre y cuerpos letrados. Relata Susan Gubar cómo en aquellos momentos de la historia en que la mujer careció de acceso a los sistemas de representación, a la palabra escrita, ésta utilizó su cuerpo como superficie artística, ella misma se mostró como objeto-arte.[4] Aunque durante el Renacimiento y el Barroco tanto hombres como mujeres tallaron sus cuerpos con el flajelo y otras formas de sufrimiento autoinfligido, las formas de manipulación psicosomática iban a ser exclusivamente femeninas.[5]

Las vidas conventuales son letra-confesional, la monja que accede a la escritura lo hace por mandato, toma la pluma para ser juzgada. Por eso su relato se articula sobre una falsilla, la del modelo hagiográfico, la de la vida que a los ojos del confesor ha de ser, cárcel de letra que determina la representación, pero que se pone a prueba en el entrelineado, donde la letra da paso a otros lenguajes, permite hablar a los cuerpos.

El cristianismo recupera la religión para el hombre, Cristo, aun resucitado, vale por su cuerpo. Por eso, en tanto religión de salvación, que quiere conducir al individuo de una realidad a otra, de la vida a la muerte, del tiempo a la eternidad, cifra la transformación necesaria en una serie de normas y reglas que tienen al cuerpo como centro de su acción. Diseña para éste una tecnología, que debe aplicarse con cuidada atención en el caso de la mujer. Veamos cómo y por qué.

En la tradición occidental la subjetividad masculina vive la interioridad de la persona como neutralización de la sensibilidad, como alejamiento, incluso olvido, del cuerpo y de su fisiología. El cuerpo queda preservado de la respuesta impura a un

[4] GUBAR, Susan, «La página en blanco», en FE, Marina, *Otramente: lectura y escritura feministas*, México, FCE, 1999, pp. 175-203.

[5] La aparición de estigmas, la lactancia milagrosa, la exudación de aceite dulce o el «embarazo místico» fueron manifestaciones de una espiritualidad y una corporalidad totalmente femeninas. También fueron las mujeres quienes convirtieron el dolor y la enfermedad constantes en ofrendas de Dios; al tiempo que las reliquias de santas van a proveer de un mayor número de curaciones que las de los varones.

estímulo externo. No obstante, la mujer, en tanto depositaria de la carne y la lujuria, y de todos los pecados asociados, se verá obligada a espiritualizarse en imagen, pues el mal está siempre en el cuerpo.

Los relatos de vida de María de San José, Úrsula Suárez y la Madre Castillo se encuentran atravesados por una tecnología corporal que los regula, pero que logran manipular para convertirla en decir. En el centro de esta tecnología una idea obsesiva: la clausura corporal, la búsqueda de unos límites rígidos que no puedan ser traspasados.

«A su esposa la nombra con semejanzas, que significan secreto: huerto cerrado, fuente sellada», dice la Madre Castillo.[6] El cuerpo de mujer como materia desbordada, cuerpo abyecto que desconoce bordes, posiciones, reglas, que tiende a ser ambiguo a potenciar la mezcla. Por eso la primera clausura debe ser la virginidad, el sello del himen, pretensión de parecerse a María, cuerpo imposible que clausura y genera.

«En una sola ceremonia murió para el mundo, se cubrió con el velo negro de la viudez y resucitó como esposa de Cristo… La suerte de la mujer suponía su nacimiento a un mundo de ficciones, su carne en lugar de abrirse y florecer quedaba clausurada»;[7] la profesión religiosa habita infinidad de clausuras, la primera el control de los sentidos: «los ojos en el suelo, que solamente miraba donde ponía los pies para no caerme o tropezar» (MJ, 118), las telas ásperas para evitar que su tacto sea un disfrute: «Hise una camisa o forma de túnica de manta de algodón, i sobre esa túnica me puse unas navas de lana i ensima toda una saia de bajeta mui gruesa i burda, tan angostas que no cabía en ella mui olgada» (MJ, 111), los labios sellados: «porque de los labios dolorosos del corazón, sale en palabras dañosas tu corazón por los labios».[8]

No obstante, la clausura sensorial tiene su compensación en una sensorialidad que se vuelve dúplice: «ojos del alma», «oídos del alma», que permiten no sólo atravesar las fronteras corporales, sino también las de la realidad sensible, ver allá donde nadie ve, entrar en contacto con la trascendencia: «Y vi claro, con vista del alma, la grandeza de Dios y de sus atributos, de su omnipotencia, bondad y sabiduría» (MJ, 105), como especial dotación que convierte en elegido y en santo.

Pero todavía hay más, puesto que para ser santa, o mostrarse como tal en el retrato será necesario seguir una dieta, ya que el alimento como elemento que circula entre límites puede ser portador de impureza. Además, la comida y su necesidad recuerdan la dimensión animal del ser humano, y lo alejan de los ángeles y de los seres divinos,

---

[6] DE SAN JOSÉ, María, *The Spiritual Autobiography of Madre María de San José (1656-1719)*, Liverpool, Liverpool University Press, 1993. De aquí en adelante citaré como MJ.

[7] BENÍTEZ, Fernando, *Los demonios del convento. Sexo y religión en la Nueva España*, México, Era, 1995.

[8] CASTILLO, Francisca Josefa de la Concepción, *Mi vida*, Bogotá, Publicaciones del Ministerio de Educación Colombiano, p. 35. De aquí en adelante citaré como MC.

mientras despierta placeres voluptuosos: «luego me determiné con gran ánimo y balor a dar de mano a todos los manjares acostumbrados, i comer solo ierbas guisadas o crudas como las allava, i en lugar de pan tortilla de maís, el ayuno fue continuo todos los días del año» (MJ, 113). Ayuno continuo, porque el ideal de la monja es el de vivir sin comer, mantenerse del alimento espiritual que representa la ingesta eucarística.

El hábito también contribuye a crear la impresión de cuerpo cerrado, marca, pliegue, límite, como un sudario, pues viste un cuerpo muerto: «El jubón que siempre husé era de picote de color obscuro, las mangas serradas por todas partes… no volvió a caer en mi cuerpo cosa nueva, ni volví a tocar cosa blanda de lienso o seda» (MJ, 112).

Obsesiva presencia de los límites que, no obstante, va a ser enfrentada por un elemento de su propio programa, la posibilidad de manipular la tecnología se encuentra incluida en el mismo sistema: el dolor como «punción de lo sacro»,[9] «sacralidad salvaje», que arrebata al hombre de sí mismo y lo enfrenta a sus límites, forma caprichosa y arbitraria que hiere con inaudita crueldad, hasta llegar a quebrar los límites de la identidad. Dice la Madre Castillo:

> Tenía un horror a mi cuerpo que cada dedo de las manos me atormentaba fieramente, la ropa que traía vestida, el aire y la luz que miraba. Fui con esto imposible de comer ningún bocado, y sentía tal tormento que sobre la comida derramaba amargo llanto. Todo el día y toda la noche traía un temblor y un pavor que no se puede decir cómo era. (MC, 76)

Este es el relato de una desapropiación, de una enajenación del cuerpo, de una esquizofrenia, pero nunca de una pérdida. La «ropa que traía vestida» metaforiza poderosamente ese extrañamiento doloroso hasta transformarlo en una fuente de horror. La identidad trabada sobre un cuerpo temido, negado, extraño, construye un sujeto dislocado, funambulista que camina por su propio borde para hacer de la letra el trazo de una piel reencontrada, rescrita. La escritura es el lazo tendido en la oscuridad para salir de la angustia de contener tras nuestra piel aquello que se teme y saber que siempre estaremos habitados.

El *mysterium doloris* turba la comprensión de la vida, enseña al hombre a separar el alma y el cuerpo, a pensar sobre su relación y sus límites. No obstante, la figura de Cristo dota al dolor de un sentido inédito en otras tradiciones religiosas. Dice Simone Weil que «la grandeza extrema del cristianismo viene no de buscar un remedio sobrenatural al sufrimiento, sino un uso sobrenatural del sufrimiento».[10] Aun más, porque tras el sufrimiento habita el goce.

---

[9] LE BRETON, David, *Antropología del dolor*, Barcelona, Seix Barral, 1999. p. 18

[10] WEIL, Simone: «A la espera de Dios», en *A la espera de Dios*, Madrid, Trotta, 2000.

La monja busca el dolor en la autotortura, pero también a través de la enfermedad reclamada, el dolor es una ofrenda y un lenguaje; pero dolor y pecado también están asociados: «Multiplicaré tus dolores en tus preñeces, con dolor parirás a tus hijos y estarás bajo la potestad de tu marido que te dominará»,[11] maldición para un sexo maldito, que, sin embargo, convierte el castigo corporal no en un ejercicio de tachado de un cuerpo que habla demasiado, sino de subrayado, de puesta en escena. Mientras se relata cómo se quiere acallar al cuerpo no se deja de hablar de él. El dolor atraviesa el cerco de la clausura corporal, revela su valor de mera apariencia y sitúa al cuerpo doliente en el centro de la escena.

Desde aquí, el sacrificio corporal, como peligroso suplemento, decidido a horadar el sistema, debe ser reconducido hacia el espacio del orden por medio de un valor útil, mercantil, que convierte al convento en un espacio-mecanismo de sustitución, donde las religiosas, pensadas como seres virtuosos, ejercen sobre sí un suplicio corporal que debe ayudar a borrar los pecados del mundo, se convierten en víctimas y verdugos de un sacrifico expiatorio: «El sacrificio de las monjas es reconocido universalmente, su impacto primero en el convento y luego en el siglo provoca una reacción y organiza una didáctica del padecer, una estética del sufrimiento y una retórica textual».[12] Lenguaje de la Pasión, *imitatio Christi* en su versión femenina, doble trabajo sobre el cuerpo para aquellas mujeres que quieren imitar a Cristo.

3. *Mujeres que quieren imitar a Cristo*

Quiero ser crucificada. Y Él me dejó sus clavos
(Teresa de los Andes, *Diario*)

Desde el comienzo de la cristiandad la Iglesia tiene un problema con las mujeres. La misoginia grecolatina, heredada por los primeros padres, convierte a la mujer en el signo de la debilidad, la sensualidad y la carne, y la inhabilita para el ejercicio del ministerio. Pese a ello, ésta no se conformará con ser un miembro nominal y dócil dentro de una institución que pone a su servicio guías o maestros, sino que se revelará como fiel de especial fervor, como fundadora de movimientos e igualmente como maestra. Será el desajuste entre permisividad y deseo aquel que provea al imaginario del mundo católico de una serie de modelos dispuestos a conciliarlo. La *femina virilis* o la virago y la mujer imitadora de Cristo son dos de estos modelos, siempre trazados sobre el trasfondo de otra figura ideal: la virgen.

---

[11] *Génesis*, 3, 16.

[12] GLANTZ, Margo, *Sor Juana Inés de la Cruz: ¿Hagiografía o autobiografía?*, México, Grijalbo, 1995.

En el imaginario medieval el Cuerpo de Cristo va a ser representado como un cuerpo de mujer, a Jesús se le llama *madre*, en tanto figura nutricia que alimenta a los cristianos con el líquido destilado de su pecho, con la sangre derramada en la cruz. De esta forma, son estas extensiones metafóricas las que van a permitir a la mujer llegar a la *imitatio Christi*, pese a su *inferioridad corporal* y a su *incapacidad para el sacerdocio*, puesto que sus carnes pueden hacer aquello mismo que Cristo: sangrar, nutrir, morir y dar la vida por los demás; pero esta imitación requiere del seguimiento de un modelo específico, de un gran esfuerzo. «No hay hombre ni mujer», dice, [13] el bautismo debería borrar la diferencia sexual, «Porque en la resurrección ni los hombres ni las mujeres se casarán, sino que serán como ángeles del cielo».[14] La mujer imitadora de Cristo como virago, *hombre honorario*, que aspira a este *unisex ideal*. Y la monja consagrada como potencialmente virago y factualmente virgen. Necesidad de clausurar el cuerpo, de tacharlo, para borrar la marca femenina y al convertirse en neutro comenzar la imitación de Cristo. Programa engañoso, ya lo hemos visto, puesto que al tratar de acallar el cuerpo de la mujer se termina por situarlo en el centro de la escena.

¿Es ésta la recompensa de tanto esfuerzo? ¿La mera puesta en escena del cuerpo femenino? La mujer que imita a Cristo, en tanto ha decidido pagar el precio de la virginidad, rememora la inversión de Eva a Ave, de mujer maldita a mujer divina, se adhiere al Fiat, que representa la unión suprema del hombre libre con los planes de Dios, e inaugura toda una tradición de esposas-novias de Cristo decididas a compartir su dolor, hasta el punto de transformarse en otro Cristo.

Por eso la recompensa de la que hablábamos es mucho más compleja, ya que la mujer consagrada no sólo logra el poder de mediación entre Dios y los fieles, las monjas recordarán a sus confesores que por medio de su intervención se pueden perder o salvar las almas, sino todavía más, pues llegarán a ejercer la tarea de corredención, cuerpo mercantilizado, instrumento, que logra la plusvalía de la salvación; pero que, además, obtiene para sí un paradójico goce:

> El hecho de que la autoridad suprema, real o divina, pueda ser amada en cuanto cuerpo, aunque permanezca esencialmente inaccesible: que la intensidad del amor esté precisamente en esa combinación de goce recibido y prohibido, de separación fundamental que, sin embargo, une: esto es lo que nos va a señalar el amor que proviene de la Biblia.[15]

Cuerpo-Pasión sometido a un programa masoquista que se trasciende, arte obsceno el del cristianismo que exhibe siempre cuerpos que gozan, pero borra absolutamen-

---

[13] *Gálatas 3*, 26-28.
[14] *Mateo*, 20, 30.
[15] KRISTEVA, J., *Historias de amor*, México, Siglo XXI, 1999, p. 123.

te la presencia de la cópula. Identificación con el Otro sin necesidad de que al propio cuerpo retorne el obsesivo placer sexual.

4. *Tres programas para un cuerpo: merecer, parecer y padecer*

María de San José, Úrsula Suárez y Francisca Josefa de la Concepción del Castillo escriben su vida, y con ella su cuerpo, en el seno de la tradición de escritura autohagiográfica por mandato, las tres siguen un modelo pautado, a través del cual logran filtrar las claves de un retrato. Sor María de San José sostiene ese retrato sobre una *lógica del merecimiento*, Sor Úrsula Suárez lo piensa como comedia identitaria, *lógica del parecer*, y la Madre Castillo activa una *lógica del padecer* que atraviesa su narración sin dejar apenas resquicios.

María de San José desea desde su primera infancia ingresar en un convento, hacerse monja, pero su deseo sólo encuentra infinidad de obstáculos. Por ello transforma su cuerpo en receptáculo de privaciones y torturas, de infinidad de clausuras que hiperbolizan aquellas que habría de encontrar en el convento, su cuerpo exhibe un listado de méritos, trazados en la cicatriz y la escara.

Úrsula Suárez convierte la narración de su vida en una sucesión de disfraces que utiliza para burlar a los hombres que ella cree enemigos de su sexo. Con su gesto descubre que la identidad-mujer es una construcción masculina entendida como gasto y como exceso. Úrsula levanta la mascarada de un cuerpo siempre maquillado, siempre actuante y nunca aprehensible más allá de su escenografía. Tras la máscara sólo parece habitar el vacío, sublimación del sentido teatral.

Junto a ellas la Madre Castillo hace del padecer el principal de los lenguajes del relato y exhibe con tremendismo un cuerpo torturado y doliente, que es vilipendiado hasta la bajeza, consiguiendo con su exageración extrema transformarse en el más deseado, en el centro de las miradas.

Tres cuerpos puestos en escena, tres lógicas de actuación: merecer, parecer y padecer se presentan aquí como tres formas de escribir un autorretrato, como tres maneras de esgrimir y de defender una identidad, no en vano femenina, pues estos tres verbos cifran gran parte de las imágenes femeninas en torno a la mujer: la sierva, el maniquí cosmético y la Eva destinada a parir con dolor podrían muy bien ejemplificarlos.

Bibliografía

BAUDRILLARD, Jean, *El intercambio simbólico y la muerte*, Caracas, Monte Ávila, 1980.

BENÍTEZ, Fernando, *Los demonios del convento: sexo y religión en la nueva España*, México, Era, 1995.

CASTILLO, Francisca Josefa de la Concepción, *Mi vida*, Bogotá, Publicaciones del Ministerio de Educación Colombiano, 1942.

CESAREO, Mario: «Menú y emplazamientos de la corporalidad barroca», en MORAÑA, Mabel, *Relecturas del barroco de Indias*, Hanover, Eds. Del Norte, 1994. p. 193.

DE SAN JOSÉ, María, *The Spiritual Autobiography of Madre María de San José (1656-1719)*, Liverpool, Liverpool University Press, 1993.

FERRÚS ANTÓN, Beatriz, *Discursos cautivos: vida, escritura, convento*, Valencia, Cuadernos de Filología- Anejos, 2004.

GLANTZ, Margo, *Sor Juana Inés de la Cruz: ¿Hagiografía o autobiografía?*, México, Grijalbo, 1995.

GUBAR, S., «La página en blanco» en FE. M., *Otramente: lectura y escritura feministas*, México, FCE, 1999, pp. 175-203.

KRISTEVA, Julia, *Historias de amor*, México, Siglo XXI, 1999.

LACAN, Jacques, *Aun. El seminario XX*, Barcelona, Paidós, 1981.

NEWMAN, Barbara, *From Virile Woman to Woman Christ. Studies in Medieval Religion and Literature*, Philadelphia, University of Pennsylvania Press, 2002.

OROZCO, Emilio, *Teatro y teatralidad en el barroco*, Barcelona, Planeta, 1969.

SUÁREZ, Úrsula, *Relación autobiográfica*, Santiago de Chile, Biblioteca Antigua Chilena, 1983.

WALKER BYNUM, Caroline, *Jesus as mother. Studies in Spirituality of High Middle Ages*, Berkeley, University of California Press, 1984.

CONTAR EL DERRUMBE. DISCURSOS DE LA CRISIS ARGENTINA

XIMO GONZÁLEZ MARÍ
UNIVERSITAT DE VALÈNCIA

1. *El experimento neoliberal*

Antes de empezar, debemos dejar claro lo que entendemos por crisis argentina, ya que es un concepto difuso y de difícil delimitación. La crisis no comienza el 19 de diciembre de 2001, cuando se hace pública la bancarrota del Estado y de los bancos, ni cuando el llamado corralito obliga al ahorrista de clase media a salir a la calle a exigir sus ahorros en dólares. Ésta es una situación que se fragua años atrás con la aplicación de una serie de medidas económicas encaminadas al desarrollo del llamado experimento neoliberal argentino.

En 1976, el General Videla asume el poder de la nación mediante un golpe de Estado de consecuencias fatales para el país. No sólo se acabó con una generación de argentinos —30.000 personas muertas y otras muchas exiliadas— con la excusa del principio de Seguridad Nacional. El gobierno totalitario se encargó de favorecer en todo momento a la oligarquía y de desmembrar las instituciones sociales como la Universidad o los centros de investigación, comenzando así un proceso que no acabaría con el fin de la dictadura.

Las regularizaciones económicas no sólo continuaron con la democracia, con ella se hicieron más patentes. Menem, promulga la paridad del peso con el dólar, medida que favorece la exportación y las injerencias de otras economías más poderosas en las relaciones comerciales argentinas. Esto trajo como consecuencia una fuga de capital sin precedentes, además de la progresiva privatización de empresas públicas como la antigua YPF, hoy REPSOL. Las multinacionales extranjeras tenían vía libre para enriquecerse a costa de la paridad, así como una total impunidad a la hora de infringir los derechos humanos de las comunidades indígenas, que se quejan de la invasión y contaminación de sus tierras por parte de multinacionales como REPSOL, en el caso de los mapuches.

La empresa estadounidense SEABOARD CORPORATION es dueña de acciones de la empresa Azúcar Chango, responsable del desalojo en septiembre de 2003 de más de 100 familias de indígenas de una comunidad guaraní, en la provincia de Salta. Fueron trasladados a zonas inundables que ya han provocado seis casos de dengue. La empresa mandó a quemar los hogares de los campesinos que defendían sus tierras. Cuando la asociación Amigos de la Tierra interpeló a un responsable de la empresa, la respuesta textual fue:

> ¿Acaso porque son negritos, de ojos oscuros, tienen más derecho a la tierra que la empresa? Tanto ancianos, mujeres y niños no son ningunos santitos, se pusieron duros, se hacían los locos y unos bastonazos de goma no les vinieron mal.

La situación de los indígenas es próxima al campo de concentración, paradigma de la modernidad según el filósofo italiano Giorgio Agamben, y que es definido por éste como un espacio donde la ley queda en suspenso, un continuo estado de excepción donde la excepción se convierte en regla. Además no es un simple acontecimiento de la historia, o una anomalía del pasado. El campo es la matriz oculta del espacio político en que vivimos:

> Al haber sido despojados sus moradores de cualquier condición política y reducidos íntegramente a nuda vida, el campo es también el más absoluto espacio biopolítico que se haya realizado nunca, en el que el poder no tiene frente a él más que la pura vida biológica (…) El nacimiento del campo en nuestro tiempo aparece, así pues, en esta perspectiva como un acontecimiento que marca de manera decisiva el propio espacio político de la modernidad.[1]

Según el profesor de ciencias políticas de la Universidad de Padua, Antonio Negri, el derrumbe del liberalismo en Argentina era fácil de prever. De hecho él lo hizo, teniendo en cuenta que Argentina era el paradigma del modelo neoliberal. Dice en una entrevista realizada en una visita al país:

> En la Argentina se ha probado la tesis neoliberal basada en la paridad, generando un instrumento para instalar el país en el modelo global, pero sin ninguna garantía. La paridad ha jugado fundamentalmente a favor de la exportación de capitales. (…) los capitalistas han llenado sus vagones de capital, y soñaban que los argentinos debían ser pobres para seguir invirtiendo, pero pobres como hombres, antropológicamente. Que experimentaran la terrible reconversión en una fuerza de trabajo del Tercer Mundo. Que no lo son. Creo que lo increíble de la Argentina es que las cosas han estado hechas, indudablemente, a propósito.[2]

Es decir, la crisis argentina no surge en 2001. Esta fecha sólo es el lógico desenlace de una política neoliberal que se ha impulsado a conciencia desde diversos sectores nacionales y transnacionales. La crisis argentina es el paradigma del derrumbe del neoliberalismo y en ella se plasman de forma muy avanzada una serie de fenómenos

---

[1] AGAMBEN, Giorgio, *Medios sin fin*, València, Pre-textos, 2001, p. 40-41.

[2] La cita está extraída de una entrevista realizada por Eduardo Sadier a Toni Negri en una visita a Argentina. Se puede encontrar en Red en la página <http://www.nodo50.org/pretextos/Negri2.htm>

que avalan la teoría del Imperio global de Negri y Hardt.[3] Para estos, el capitalismo ha superado la fase de Estado-Nación. Las relaciones mercantiles han superado los límites del Estado, por lo que esta delimitación deviene obsoleta en un mercado global. El capitalismo lo desestima por ser un espacio insuficiente para la efectividad del mando, y debe ejercer su soberanía más allá del Estado-Nación. El Imperio, acuñado con el eufemismo de Aldea Global, pretende que nada quede fuera de él. No hay nada exterior al Imperio, el concepto cobra sentido en tanto que nada quede fuera de él. Es el espacio sin fronteras en que se mueve el mercado global.

El Estado-Nación era un espacio cómodo para la burguesía, para las élites dominantes. Pero los impulsos de los movimientos sociales hacen que este espacio deje de ser propicio para la supremacía del capital, por lo que hay que diluir las fronteras. Sólo esta política globalizadora puede explicar que un país llamado el granero del mundo cuente hoy con casi un 40% de pobres y que los argentinos que trabajan cobren sólo un 32% de lo que cobraban en 1974.[4] La pobreza argentina es consecuencia de factores estructurales profundos, y no de causas fortuitas.

2. *El discurso de la multitud*

Consiguientemente, aparece una bolsa de seres considerados innecesarios, superfluos para el sistema. Se crean verdaderos espacios de exclusión social, un afuera de la sociedad y de las instituciones. Antes la lucha era porque no explotaran al trabajador. Ahora la lucha es porque el trabajador pide, al menos, ser explotado. Esta ironía da buena cuenta de cuál es el carácter específico de la lucha social en Argentina: es una lucha por el trabajo, por recuperar el espacio, por recuperar lo que es del trabajador, no por mejorar la situación, no se piden nuevas exigencias, sólo trabajo. Es paradójico que el piquetero trate de subvertir el orden liberal con los cortes de ruta para reclamar la recuperación de su espacio en el liberalismo como trabajadores. Se enfrenta al sistema para ocupar un lugar en él. Y aquí entra en juego de forma crucial, como ya veremos, una esfera social excluida y que no ve más alternativa que hacerse escuchar cortando las rutas: los desocupados.

Este va a ser uno de los principales cambios respecto a anteriores formas de lucha social en Argentina. Antes los sindicatos eran los encargados de impulsar las protestas. La huelga era la forma de lucha más empleada y la fábrica era el espacio de las protestas, más o menos privadas o dirigidas a un ente específico. Eran los empleados,

[3] NEGRI, Antonio y HARDT, Michael, *Imperio*. Paidós, Barcelona, 2002.

[4] BARREDA, Amelia, La Sociedad Civil en Argentina: sus heterogeneidades, sus actores y sus formas de lucha. IV Conferencia Regional ISTR-LAC, San José, Costa Rica, 2003.

los trabajadores, los que reclamaban una situación laboral mejor. Pero, ¿a quién pide cuentas un desocupado que ve coartado su derecho a trabajar?

La calle, el espacio público, es el único espacio que les queda a los excluidos de la esfera del trabajo. Las reivindicaciones ya no surgen en las fábricas, entre otras cosas porque cada vez hay menos industrias. Las reivindicaciones salen a la calle, pasan del ámbito privado de la factoría al ámbito público de las rutas. Porque los que ya no están en las fábricas, los desocupados, no tienen una fábrica en la que encerrarse, no tienen un patrón al que quejarse, y lo que es más importante, no tienen un sindicato que les respalde, porque han perdido su condición de trabajadores. Por eso la protesta pasa así al plano público, porque su protesta es contra un modelo económico que les ha excluido. Es una protesta global. Cortar las principales carreteras por las que fluye el comercio del país es una forma de paralizar el sistema que les ha dado la espalda.

Pero no se trata de exigencias abstractas: reclaman planes de trabajo. Los llamados Planes Trabajar ya habían sido impulsados por Menem para calmar los ánimos encrespados de la creciente población desocupada. El piquete o corte de ruta se convierte en la única arma para hacerse notar. Es un método de protesta que se fragua en 1995, aunque ya hace tiempo que se venía dando con menor regularidad. Hay que rastrear sus orígenes en las provincias del interior, las zonas urbanas se nutren de este método importado de la zona rural del país.

Pero los piquetes alcanzan su mayor relevancia a partir de diciembre de 2001, cuando a los cortes de ruta de los diferentes movimientos de desocupados se les unen los ahorristas, la clase media pauperizada por las últimas bocanadas del experimento neoliberal de Menem-de la Rúa. En este contexto social de derrumbe, surge en la Argentina la sociedad civil empujada por la necesidad de sobrevivir ante los desmanes del Estado. La quiebra económica niega a los ahorristas su dinero, que además pierde valor respecto al dólar. La crisis económica trae como consecuencia una crisis de poder, un vacío hegemónico. Haciendo caso omiso del estado de sitio impuesto por el gobierno ante las protestas y saqueos de tiendas y negocios, la multitud sale a la calle con cacerolas en las manos, para deslegitimar al gobierno. Este estado de sitio que la sociedad civil no reconoce como legítimo, entra en consonancia con el concepto de estado de excepción propuesto por Giorgio Agamben.

La multitud no sólo pide un relevo en el poder, pide un cambio total, pide que se vayan todos, que no quede ni uno solo. No sólo es la descreencia en un sector político, ni en un dirigente, es la descreencia total en el sistema, en la forma de gobierno, de los sindicatos, de las instituciones judiciales… El modelo de soberanía representativa cae en el total descrédito. Es la multitud la que reclama el poder que le había otorgado al gobierno en las urnas y quiere romper el poder contractual de los dirigentes políticos. La sociedad civil se convierte en agente social cuando consigue que Fernando de la Rúa renuncie a la presidencia del gobierno. La multitud toma el poder en la calle.

Por esto podemos intuir la búsqueda de un espacio social de reinvención de la política, tal y como estaba sucediendo en otros lugares como la provincia brasileña de Río Grande del Sur, donde el MST (Movimiento de los Sin Tierra), movimiento sobre el que se cimienta el PT (Partido de los Trabajadores) de Lula, había promovido altas cotas de democracia participativa en las asambleas barriales. Allí la gente podía expresarse y decidir la gestión de un porcentaje del dinero dedicado a gasto social.

Pero lo que más sorprende es que este estallido de protestas surge sin la organización de ningún partido o ente social, surge espontáneamente, tanto que durante la noche del 19 la gente salía a la calle en batín y pijama, nadie sabía dónde iban, ni qué iba a pasar. Sólo sabían a quién pedirle que se fuera. Si bien es cierto que los sindicatos más tarde tratarán de adherirse y dirigir estas movilizaciones, también es cierto que nacen de forma autónoma y sin ninguna representación entre la sociedad civil y el Estado. Es por esto que se trata de ver en la Argentina el modelo de una posible política de la multitud, donde es la multitud, reunida en torno a sí misma y no en torno a cualquier otro colectivo social, la que toma la palabra deslegitimando el estado de sitio impuesto por el gobierno justicialista.

La multitud toma las calles sin una finalidad clara, de forma espontánea, sin ninguna bandera, sabiendo contra lo que se lucha pero sin saber qué vendrá después.

La multitud se explica por la conjunción de figuras sociales extremadamente diversas, con posicionamientos e intereses confrontados en el propio período neoliberal. Clases medias urbanas por un lado, que en principio se sentían cómodos con la política económica del gobierno; proletarios y desocupados de las periferias por otro, juntos clamando la misma demanda: que se vayan todos, que no quede ni uno solo.

Los cortes de rutas de los piqueteros, los cacerolazos de las clases medias urbanas, el asedio sistemático de los ahorristas a las entidades bancarias, las asambleas barriales e interbarriales, la autogestión de los trabajadores de las fábricas quebradas, las redes de economía solidaria o red global de trueque, las tractoradas de los campesinos, las asambleas indígenas… constituyen un nueva forma de entender la democracia, una multiplicidad que actúa. La multitud es un actor social de autoorganización, una especie de democracia absoluta, y este concepto va más allá del pueblo o de la clase obrera. En palabras de Negri:

> La multitud no es representable (…) pues ella es un conjunto de singularidades inconmensurables. La multitud aparece, pues, como el nombre de una inmanencia, un conjunto de singularidades. La multitud es el pueblo sin la trascendencia, es decir, una situación en la cual la soberanía no puede ser apartada de su ejercicio.[5]

[5] NEGRI, Antonio y COCCO, Giuseppe, «El trabajo de la multitud y el éxodo constituyente o el “quilombo argentino”», en NEGRI, Antonio *et alii*, *Diálogo sobre la globalización, la multitud y la experiencia argentina*, Barcelona, Paidós, 2003, p. 67.

En sí misma, pues, la multitud se mueve entre lo singular y lo colectivo en tanto que conjunto de singularidades. La multitud representa una tensión entre lo individual y lo social. Y si bien es cierto que hay argumentos para defender su homogeneidad como ente colectivo, también los hay para incidir en su heterogeneidad, si atendemos a sus singularidades.

Existe un debate acerca de la homogeneidad de los movimientos sociales en Argentina, y la conveniencia de hablar de multitud. Si bien es cierto que existe una aparente unidad en el seno de la protesta colectiva del quilombo argentino, esta unanimidad deja traslucir fuertes divergencias entre los ya organizados movimientos que conforman esta red.

De hecho, podemos trazar una línea divisoria entre aquellas organizaciones hegemónicas y aquellas contrahegemónicas, las que aspiran a conquistar el poder y aquellas que no creen en el poder y sólo reconocen demandas puntuales, como los planes de trabajo. Existen asociaciones de organización horizontal, totalmente democráticas pero lentas en la toma de decisiones frente a aquellas que cuentan con un líder, aquellas que reconocen y apoyan a los partidos políticos y aquellas que ni siquiera reconocen la validez de las elecciones, aquellas que gestionan las subvenciones gubernamentales y aquellas para las que tales ayudas son limosna y aspiran a una reconversión del sistema. Además los sindicatos como las dos CGT, la CTA (Central de Trabajadores Argentinos) han tratado de aglutinar bajo sus siglas a los movimientos que en principio eran autónomos e independientes, fagocitando a sus líderes, también llamados punteros. Muchos partidos tradicionales de izquierdas, que habían renegado de los métodos piqueteros calificando los planes de trabajo de limosna, han acabado cambiando su forma de concebir los piquetes, casi hasta hacerlos propios.

Toni Negri se pregunta si realmente estamos ante un modelo de unidad social, y declara no saberlo. El politólogo norteamericano James Petras tiene una opinión bastante pesimista sobre esta supuesta homogeneidad de la lucha en Argentina. En una entrevista concedida mientras visitaba el país, declara que:

> los movimientos son controlados con los planes laborales y la cooptación de líderes: han convertido a algunos líderes en los nuevos punteros. Han ganado gran simpatía en la clase media que ahora está totalmente separada de los piqueteros. Esa famosa alianza de los piqueteros con las asambleas barriales… las asambleas barriales casi no existen. Y mucho menos hay una alianza. Si tú vas a las marchas por ejemplo, no hay ninguna persona de clase media. Ni estudiantes. Casi todos son proletarios desocupados con sus familias.[6]

[6] Esta entrevista se puede encontrar en <http://www.rebelion.org/petras/040328petras.htm>.

Un claro ejemplo de división interna es la escisión maniqueísta entre piqueteros buenos y piqueteros malos, en parte estimulada por los medios de comunicación. En Argentina existen al menos 17 agrupaciones de trabajadores desocupados. Dentro de estas corrientes, se pueden distinguir tres grandes grupos: los que participan de los planes de subsidios a desocupados que distribuye el Estado, los que responden a estructuras políticas organizadas y los llamados «autonomistas», centrados en los barrios y talleres autogestionados.

A pesar de la intensa y diversa actividad que desarrollan estos grupos, los medios comerciales de comunicación apenas logran distinguirlos entre «moderados» y «duros». No existe registro de la actividad cotidiana de estos grupos, a excepción de los cortes de ruta que realizan cuando reclaman por subsidios y confrontan con las fuerzas policiales. Es decir, a los medios sólo les interesan los piqueteros cuando causan disturbios, nunca cuando autogestionan comedores populares o granjas y huertos comunales.

2. *El discurso oficial: los medios*

Si Argentina era el paradigma de la práctica neoliberal, lógicamente los medios responden a las prerrogativas que el sistema impone a los medios. Utilizando los términos propuestos por Noam Chomsky entre otros, los medios en las democracias modernas parecen cumplir la función de garantes del consenso social. Es decir, los medios tratan de homogeneizar la opinión pública, dirigirla para que nada se mueva en el seno del sistema, criminalizar al enemigo que nace en el seno del Imperio global de Negri, edulcorar la conciencia social y hacerle creer que todo va bien hasta el mismo momento en que el Estado se desploma. Dice Chomsky que la mediocracia, la industria del consenso, se encarga de mantener un

> miedo permanente en los consumidores, porque a menos que estén debidamente atemorizados por todos los posibles males que pueden destruirles, desde dentro o desde fuera, podrían empezar a pensar por sí mismos, lo cual es muy peligroso ya que no tienen la posibilidad de hacerlo. Por ello es importante distraerles y marginarles.[7]

Ha sido ampliamente estudiada la relación entre los medios, el control de la opinión pública y el pensamiento único por infinidad de investigadores y desde diversos planos, por lo que ahora no vamos a detenernos en esta reflexión que parece bastante

[7] CHOMSKY, Noam, *El control de los medios de comunicación*, en CHOMSKY, Noam y RAMONET, Ignacio. *Cómo nos venden la moto*, Icaria, Barcelona, 1996.

obvia en el caso argentino. Pero sí vamos a dar un par de ejemplos muy puntuales y que son práctica general en ciertos periódicos, televisiones y radios.

Para Petras, el diario *La Nación* inició la campaña de debilitamiento de los movimientos sociales para una futura vuelta de tuerca del presidente Kirchner. Este medio, en su enconado editorial del pasado 4 de marzo, instó a la destrucción de las fábricas recuperadas y a la represión de los obreros que las gestionan. Algunas fábricas que cayeron en bancarrota han sido ocupadas por sus trabajadores y puestas de nuevo en funcionamiento, organizadas en forma de cooperativa. Constituyen un movimiento dinámico y en constante crecimiento. Se calcula que en la actualidad hay más de 200, que emplean en total unos 10.000 trabajadores, y hasta ahora han contado con cierta legitimidad ante los gobernantes. Un ejemplo de esto es la reapertura de la fábrica metalúrgica Crometal, a la que asistió el gobernador de la provincia de Buenos Aires. Hasta lograr esta reinauguración, los trabajadores habían sido desalojados violentamente tres veces y reflejados por los medios de comunicación como «desocupados que cobran peaje para pasar por la Ruta 2» (diario *La Nación*). Ningún medio comercial informó en cambio de la reapertura de la fábrica y el fin del conflicto.

Otro ejemplo es la cobertura informativa de los trágicos incidentes en Puente Avellanada el pasado 26 de junio de 2002. Ese día, los grandes diarios de circulación nacional —*Clarín* y *La Nación*— no enviaron cronistas a cubrir la protesta piquetera, que terminó con dos muertos, cientos de heridos y decenas de detenidos. La publicación de las fotografías tomadas por el fotógrafo independiente Sergio Kowalewski —que cedió el material gratuitamente a un organismo de derechos humanos, quien a su vez los entregó al diario *Página 12*— y de la edición con un día de atraso de las fotos tomadas por el reportero de *Clarín*, posibilitó que la justicia obtuviera una prueba imprescindible para certificar que el autor material de los disparos había sido el jefe policial a cargo del operativo de seguridad. El reportero gráfico Sergio Kowalewski fue amenazado antes y después de brindar testimonio en la causa.

Además son múltiples las denuncias por amenazas, presiones y sabotajes a medios independientes, que no casualmente coinciden con los medios de las zonas más pauperizadas y conflictivas del país. Podríamos aportar miles de ejemplos.

4. *El discurso de la guerra*

El Estado dispone de otro medio más eficaz para controlar a la multitud: la represión y la violencia institucional. Dice Toni Negri que

> Al contrario de lo que afirmaban Hobbes, Rousseau, Hegel y muchos observadores contemporáneos de la crisis argentina, la multitud sin el soberano es el contrario del caos, de la violencia y de la guerra. En la Argentina, donde comienza la multitud y su

> potencia, acaba el poder del Estado (de terror) y el caos de los mercados: se acabó el miedo.[8]

Es decir, paradójicamente se ha achacado a los movimientos sociales una imagen de terror y caos que en la práctica es más propia del gobierno justicialista. Paolo Virno coincide con Negri cuando afirma:

> que el desmoronamiento de la representación política no tiene nada que ver con un acto anarquista, pero sí con la búsqueda tranquila y realista de instituciones políticas que eludan los mitos y ritos de la soberanía.[9]

César Altamira[10] no difiere mucho en su opinión al situar la guerra, la violencia y el terror del lado del Estado, y no de la multitud. Habla de neutralización de las multitudes, de su control. Y para él esta neutralización siempre necesita de un plus de violencia, de una sobredeterminación del terror, la guerra viene a completar el control de las poblaciones, perfeccionando la definición moderna del poder. Para Altamira, en un mundo sin exterior (es decir, el Imperio global definido por Negri) la guerra se ha convertido en la potencia del orden, mientras la paz parece ser la del desorden.

Para el italiano son estas multitudes llenas de vida las que están siendo atacadas en nombre de una política de la muerte. Y si hemos presupuesto la existencia de un Imperio global fuera del cual no hay nada, deberíamos también aceptar que la guerra no es contra algo que está afuera, sino una guerra contra alguien que está adentro, una guerra que se puede decir simplemente civil. Es una guerra que no está hecha sólo por los ejércitos, sino también por la policía, o mejor dicho, ejército y policía son dos entes que ya no se pueden distinguir.

De hecho los cortes de ruta están llenos de simbología bélica, y las protestas se llevan a cabo en términos de guerra social. Por ejemplo un parte de los piqueteros son los encargados de la seguridad. Llevan grandes palos y se cubren la cara con pañuelos, para evitar así ser identificados.

También es interesante la reflexión de Giorgio Agamben cuando habla de la policía soberana.[11] La policía es el lugar donde mejor se refleja la proximidad entre violencia y derecho. La policía soberana surge cuando el derecho no es capaz de garantizar el orden. Si la ley queda suspendida, (y recordemos que la multitud argentina desatiende el estado de sitio impuesto por el gobierno), la policía se mueve siempre,

---

[8] NEGRI, Antonio y COCCO, Giuseppe, «El trabajo de la multitud… », p. 67.

[9] *Ibid.*, p. 69.

[10] ALTAMIRA, César, «La guerra como el control de las multitudes», en NEGRI, Antonio *et alii*, *Diálogo sobre la globalización, la multitud y la experiencia argentina.* Barcelona, Paidós, 2003.

[11] AGAMBEN, *op. cit.*, pp. 89-93.

por así decirlo, en un estado de excepción. Las razones de «orden público» y de «seguridad nacional» configuran la zona de indiferencia entre violencia y derecho. La impunidad para el represor y la criminalización del reprimido quedan, así, garantizadas. Incluso se llegó a culpar a grupos de piqueteros infiltrados para justificar el asesinato de Máximo Kosteki y Darío Santillán.

La multitud no se corresponde, pues, con la vieja imagen del miedo a las masas o la tiranía de las mayorías. Por el contrario, muchos han visto en esta explosión de la multitud un espacio alternativo y novedoso que puede servir de caldo de cultivo a nuevas reflexiones sobre política, representación, soberanía y poder.

5. *Apuntes testimoniales*

Podríamos estar horas relatando los incontables casos de amenazas, palizas, secuestros, presiones… Pero vamos a detenernos en tres casos de homicidio a miembros de estos movimientos por parte de fuerzas de orden público que trataban de contener las protestas. Con esta selección no se pretende restar importancia o consideración al resto de los casos similares. Pero estos tres son los más representativos, casi figuras míticas para los integrantes de los movimientos de desocupados. Se convierten en paradigmas de la violencia de Estado.[12]

El sábado 12 de abril de 1997, en la localidad neuquina de Plaza Huincul, cercana a Cutral-Có, Teresa Noemí Rodríguez ignoraba que 350 efectivos policiales habían recibido la orden de atacar a los manifestantes que cortaban la Ruta 22 y la 17 con gases lacrimógenos y camiones hidratantes. El juez federal Óscar Temi se negó a aceptar el plazo de una hora ofrecido por legisladores de la oposición para convencer a los más persistentes. Los gendarmes cargaron contra estos mismos políticos opositores, maestros e incluso el obispo Agustín Radrizzani. Teresita, de 24 años y madre desde los 13, acababa de aparecer en la Ruta 17 y, sin saberlo, formaba parte del núcleo de los manifestantes que se había negado a abandonar la zona. Se contaron 24 disparos. Uno dio en la carótida de Teresita, a la altura del cuello. Poco después moría en la ambulancia que la trasladaba al Hospital Central de Neuquen. Después de diversos procesos judiciales, cuatro de los nueve acusados fueron condenados a dos años y medio de prisión y cinco años de inhabilitación para ejercer cargos públicos.

[12] La información ha sido extraída en su mayor parte del libro SCHNEIDER MANSILLA, Iván y CONTI, Rodrigo Adrián, *Piqueteros. Una mirada histórica.* Buenos Aires, Astralib, 2003.

Más de 5.000 personas velaron el féretro en la capilla ardiente instalada en la pista de baloncesto del gimnasio municipal de Cutral-Có. Su nombre fue enarbolado como bandera por los desocupados.

Lo mismo sucedió con Aníbal Verón, de 37 años y padre de cinco hijos. Desde que fue asesinado el 10 de noviembre de 2000, su nombre estará asociado al Movimiento de Trabajadores Desocupados. Bajo su nombre se reunirán diferentes grupos de desocupados de Buenos Aires. En represalia por el asesinato, la multitud encolerizada quemó algunas comisarías de la zona, edificios públicos, empresas privatizadas y hasta propiedades de la compañía de la que Aníbal Verón era chofer, aunque hacía nueve meses que no cobraba su salario.

Pero quizá el caso más emblemático es el de Máximo Kosteki y Darío Santillán, asesinados por la espalda mientras huían de los disparos de la policía en la estación de tren de Avellaneda, el 26 de junio de 2002. Al primero no le sirvió de nada la ayuda de Darío Santillán, que detuvo su huida para socorrerlo, y a Santillán no le sirvieron de nada sus gritos, que pedían a los policías que no disparasen. Ya hemos visto cómo la prensa obvió la responsabilidad policial, hasta que las imágenes tomadas por un fotógrafo independiente revelaron la culpabilidad de los agentes. Esto supone, por tanto, un claro ejemplo de, como mínimo, tibieza mediática. Pero lo que nos interesa de este caso es la respuesta de la multitud ante la masacre. Asistimos a un punto de inflexión en la lucha. Estas dos muertes acaban por concienciar plenamente al ciudadano como no lo habían hecho los asesinatos de Teresita o de Aníbal Verón. Y esto sucede, en primer lugar, porque los hechos han sucedido en la propia capital, no en una zona aislada del interior argentino. La multitud siente la represión a la puerta de su casa. La sensación de proximidad de la violencia institucional hace que la sociedad tome conciencia de la gravedad de los hechos.

Otro factor que incide en este cambio de actitud es el hecho de que en principio los medios trataron de ocultar los documentos visuales, tanto vídeos como fotografías, que implicaban a las fuerzas policiales. El ciudadano se siente engañado por las instituciones que negaban cualquier implicación gubernamental en los asesinatos. De entre los procesados, no hay ningún político.

En resumen, hemos visto cómo se fragua un discurso alternativo que ve en Argentina un nuevo contexto para profundizar en la práctica democrática, atravesado por el debate existente entre los que apuestan por una supuesta homogeneidad de la lucha y aquellos que predicen la disolución de las protestas. Conceptos como los de multitud, campo de concentración, estado de excepción, guerra, Imperio, criminalización, represión, control de masas… plantean todavía controversias en el seno de la lucha social en Argentina, que tras la crisis se convierte en un caldo de cultivo para redefinir las relaciones sociales y políticas entre los ciudadanos.

Bibliografía

AGAMBEN, Giorgio, *Medios sin fin*, València, Pre-textos, 2001.

BARREDA, Amelia, *La Sociedad Civil en Argentina: sus heterogeneidades, sus actores y sus formas de lucha. IV Conferencia Regional ISTR-LAC*, San José, Costa Rica, 2003.

NEGRI, Antonio y HARDT, Michael, *Imperio*, Barcelona, Paidós, 2002.

NEGRI, Antonio y COCCO, Giuseppe, «El trabajo de la multitud y el éxodo constituyente o el "quilombo argentino"», en NEGRI, Antonio *et alii*, *Diálogo sobre la globalización, la multitud y la experiencia argentina*, Barcelona, Paidós, 2003

SCHNEIDER MANSILLA, Iván y CONTI, Rodrigo Adrián, *Piqueteros. Una mirada histórica*, Buenos Aires, Astralib, 2003.

LECTURA DE LAS PROTAGONISTAS DE *CAMBIO DE ARMAS* COMO METÁFORAS DE LA POSICIÓN DE LAS MUJERES ESCRITORAS EN EL CAMPO INTELECTUAL

ELISA LARRAÍN MASSON
UNIVERSIDAD PAUL VALÉRY DE MONTPELLIER

> Toma notas, recoge citas contradictorias, pasa por sucesivos estados de ánimo: desesperación, cólera, injuria a los hombres, tolerancia y finalmente, el espíritu de la libertad se posa sobre su cabeza…
>
> (Virginia Woolf, *Una habitación propia*)

Los cuentos que componen el libro *Cambio de armas* están todos atravesados por un proceso de adquisición de conocimiento de la mujer que conduce a la posibilidad de liberación. Estos relatos se configuran a partir de una relación entre un hombre y una mujer. En cada cuento el hombre aparece como una figura misteriosa sobre la cual surgen muchas dudas y preguntas por parte de la mujer. Es el hombre el que va y viene, el que tiene obligaciones a las que atender… mientras que la mujer es la que tiene que esperar, la que se tiene que adaptar a las normas impuestas por él. Entonces vamos viendo cómo surge un proceso de rebelión de la mujer que quiere saber más sobre ese hombre misterioso, empiezan a aparecer dudas y preguntas que abrirán el camino hacia su propio posicionamiento y hacia su propia liberación. Así pues, es a partir del deseo sexual hacia la figura masculina que se va desarrollando ese proceso de adquisición de conocimiento. Lo que pretendo mostrar es que el modo en que las mujeres se relacionan con su propio deseo se articula de tal manera que las protagonistas de estos cuentos pueden ser leídas como una metáfora de las mujeres escritoras. El cuento sería entonces una elaboración ficcional de la posición real de las escritoras en el campo intelectual. Porque ante un lenguaje fálico las mujeres escritoras también se han rebelado en contra de él, cuestionándolo, deshaciéndolo y posicionándose dentro de él para expresar su deseo liberándose así de las limitaciones impuestas por el logos masculino. Como bien lo dice Luisa Valenzuela: «de sujeto de la sujeción, pasando por ser sujeto del enunciado, la mujer está llegando por fin […] a ocupar el lugar que le corresponde en tanto sujeto de la enunciación».[1]

La *nouvelle* titulada «Cuarta Versión» es la primera de los cinco cuentos que componen el libro *Cambio de armas* de Luisa Valenzuela.

[1] VALENZUELA, Luisa, *Peligrosas palabras*, Buenos Aires, Temas, 2001, p.18.

En este relato hay dos historias en paralelo: la historia de amor entre una actriz llamada Bella y un embajador llamado Pedro por una parte, y por otra, la historia de los asilados políticos que permanecen en los sótanos de la embajada de Pedro. Una es la historia que se cuenta (la de la relación amorosa) y la otra es la que se escamotea (la de los asilados políticos) En un principio apenas se habla de los asilados políticos y si se hace es siempre en un segundo plano, mientras que la relación amorosa de Bella y Pedro ocupa siempre el primer plano. Es como si se nos narraran dos mundos paralelos. Por una parte, el de las fiestas diplomáticas, totalmente alejadas de la realidad social Argentina y de la brutal represión que está viviendo el país en ese momento. Por otra parte, el mundo de los perseguidos políticos, que está siempre fuera de escena aunque se percibe su presencia oculta. De hecho, ya en la primera fiesta se nos anuncia que «(p)or encima y por debajo de la fiesta se percibía el murmullo de los pasos de tantos asilados políticos».

La fiesta diplomática se construye como un espacio ritualizado, ceremonial, totalmente separado de la realidad, que sirve para hacer olvidar momentáneamente la violencia exterior, que al principio es sólo un murmullo. En la segunda fiesta uno de los personajes pregunta por los asilados políticos en la embajada, rompiendo momentáneamente el pacto de silenciamiento. Se genera por ello un ambiente de tensión pero que pronto se disuelve cuando el personaje se da cuenta de la necesidad de ese pacto de silencio para asegurar un espacio más allá del peligro.

> Mara quiso inquirir sobre los asilados en la embajada de Pedro, el embajador diplomáticamente intentó desviar la conversación de tan espinoso tema, otros insistieron, reclamando detalles, pero mucho no duró la pretendida toma de conciencia colectiva. Presintiendo la tensión de Pedro, Mara los volvió a llamar a la irrealidad para no permitirles olvidar que en su casa, en lo alto, estaban al resguardo de las feroces acechanzas externas. […] *Hay que ver con qué facilidad los condenados se aferran a la más mínima distracción, la menor hilachita de olvido. Todo por evitar mencionar lo inmencionable.*

La protagonista se ve atrapada en esa lógica de la separación de espacios que parece asegurar su tranquilidad. Sin embargo hay indicios de que la fatalidad acabará invadiendo esa burbuja creada para ocultar e ignorar la situación de represión.

> Y así empezó la cadena de festejos que eslabón por eslabón iría amarrando a Bella, y Bella como siempre tan desprevenida. De todos modos una fatalidad que se va armando con nuditos de fiesta ¿a quién puede aterrar? ¿Y quién, pregunto, quién puede resistírsele?

Poco a poco, hay un proceso de adquisición de conocimiento que marca un cambio de posición de Bella con respecto al tema de los asilados políticos.

> Otros roles le aguardaban a Bella cuando se alejaba de Pedro. Bella entonces como un puente lanzado entre dos angustias ajenas y atenaceantes, que le exigían todo en su calidad de puente. Tratábase de un puente para atravesar el horror y llegar a esa salvación llamada asilo. Puente. Con Pedro de pivote y Bella como intermediaria. Los que ya están dentro le ruegan que interceda ante el embajador para que los saquen de allí. Y Bella sabe muy bien que no es cuestión de Pedro ni de su gobierno, que ellos hacen lo que pueden y pueden tan poco. Y lo explica, y trata de calmar los ánimos. Y todo esto no aparece en las crónicas. Tampoco aparece la otra punta del puente: Bella en el mundo exterior a la embajada asistiendo a entrevistas clandestinas, oprimida por todos esos pedidos de asilo a los que ni el embajador puede responder. Por las calles a veces la alcanzan a Bella las tensiones, y tienen cara, caras desesperadas que necesitan encontrar refugio en la embajada y sólo Bella puede ayudarlas.

Bella va a utilizar esa separación artificial de los espacios para ayudar a los perseguidos políticos. Lo que servía para borrar la situación de los perseguidos políticos va a convertirse en la condición de su salvación. En la última fiesta que es la de la despedida de Pedro se le da la capacidad de invitar a quien quiera. Así aprovecha esa ocasión para invitar a perseguidos políticos que de otra forma no hubieran tenido ocasión de entrar a la embajada.

En esta acción se cifra el gesto político de Bella que invierte la función de una estructura creada para facilitar la dominación convirtiéndola en el medio de la liberación de los perseguidos. La esencia de ese gesto político es hallar en un espacio de control los elementos que pueden utilizarse en contra de él.

Es un gesto similar al que Luisa Valenzuela otorga a las escritoras en relación con el lenguaje heredado de la tradición literaria. Como dice Luisa Valenzuela:

> (c)on armas plenamente femeninas que no son armas pero que actúan como tales, con sustancias de la cotidianeidad resemantizadas, dadas vuelta como un guante de gamuza convertido en guante de boxeo que golpea con la persistente suavidad y precisión de la gota del agua. (*Peligrosas palabras*, p. 221)

Es interesante ver que el elemento utilizado es un guante de gamuza, símbolo de un tipo de feminidad estética que, invirtiendo su función puede ser utilizado como un arma.

Ese gesto político que es la invitación de los perseguidos a la fiesta supone el encuentro de las dos líneas de sentido que atraviesan el texto y que hasta ahora estaban separadas: la historia de amor que está asociada al mundo de las fiestas diplomáticas y la historia política de los asilados que está en un segundo plano hasta ese momento.

Ricardo Piglia, en sus tesis sobre el cuento, plantea que todo cuento en realidad son dos cuentos: uno superficial y uno secreto, que es el realmente importante y en virtud del cual el otro, el cuento superficial, cobra todo su espesor. En ese sentido, la

densidad de la historia de amor proviene de esa historia política que casi no se nombra pero que sin embargo determina todos los vaivenes amorosos de la pareja.

Lo interesante de esa segunda historia, la política, es que va invadiendo poco a poco la primera y al final lo que había sido ocultado durante todo el relato se revela la pieza esencial del desenlace trágico. Éste es uno de los procedimientos esenciales en la escritura de Luisa Valenzuela, en uno de sus escritos plantea que «(l)o no dicho, lo tácito y lo omitido y lo censurado y lo sugerido cobran la importancia de un grito» (*Peligrosas palabras*, p. 33).

Lo que me interesa de esto es cómo se articula la historia narrada con la forma de la narración. Es ahí donde podemos comprender que Luisa Valenzuela entiende el proceso de escritura como el ejercicio de una responsabilidad.

En el fragmento con el que empieza el cuento se ve que el acto de la escritura está respaldado por tres voces distintas: una voz personal, la voz de la propia protagonista y una voz impersonal.

> *Hay cantidad de páginas escritas, una historia que nunca puede ser narrada por demasiado real, asfixiante. Agobiadora. Leo y releo estas páginas sueltas y a veces el azar reconstruye el orden. Me topo con múltiples principios. Los estudio, descarto y recupero y trato de ubicarlos en el sitio adecuado en un furioso intento de rearmar el rompecabezas. De estampar en alguna parte la memoria congelada de los hechos para que esta cadena de acontecimientos no se olvide ni repita. Quiero a toda costa reconstruir la historia ¿de quién de quiénes? De seres que ya no son más ellos mismos, que han pasado a otras instancias de sus vidas. Momentos de realidad que de alguna forma yo también he vivido y por eso mismo también a mí me asfixian, ahogada como me encuentro ahora en este mar de papeles y de falsas identificaciones.* […] *Uno de los tantos principios —¿en falso?— dice así:* Señoras y señores, he aquí una historia que no llega a hacer historia, es pelea por los cuatro costados y se derrama con uñas y dientes. Yo soy Bella, soy ella, alguien que ni cara tiene porque ¿qué puede saber una del propio rostro? […] El constante cambio para saberse viva. Y ésta que soy en tercera instancia se (me) sobreimprime a la crónica con una protagonista que tiene por nombre Bella (pronúnciese Bel/la) y tiene además una narradora anónima que por momentos se identifica con la protagonista y con quien yo, a mi vez, me identifico. Hay un punto donde los caminos se cruzan y una pasa a ser personaje de ficción o todo lo contrario, el personaje de ficción anida en nosotros y mucho de lo que expresamos o actuamos forma parte de la estructura narrativa, de un texto que vamos escribiendo con el cuerpo como una invitación. Por una invitación que llega.

Esta multiplicidad de voces es el recurso utilizado para configurar la posición enunciativa de este relato y enfrentar el discurso hegemónico, unívoco. Estas voces también revelan el desfase entre la realidad y la representación. Se enuncia la imposibilidad de escribir lo real. Desde el principio, la ambigüedad aparece y se mantendrá hasta el final: no sólo se confunden las voces sino que también se cuestiona lo que se acaba de decir, se interroga sobre de quién va a ser la historia, no se precisan los

lugares, siempre se le deja un espacio a la duda. Así a través de la ambigüedad se crea una escritura que deja vacíos ante la imposibilidad de construir una representación totalizante de la realidad.

> Lo que más me preocupa de esta historia es aquello que se está escamoteando, lo que no logra ser narrado. ¿Una forma del pudor, de la promesa? Lo escamoteado no es el sexo, no es el deseo como suele ocurrir en otros casos. Aquí se trata de algo que hierve con vida propia, hormigueando por los pisos altos y los subsuelos de la residencia. Los asilados políticos. De ellos se trata aunque estas páginas que ahora recorro y a veces reproduzco sólo los mencionan de pasada, como al descuido. Páginas y páginas recopiladas anteriormente, rearmadas, descartadas, primera, segunda, tercera, cuarta versión de hechos en un desesperado intento de aclarar la situación.

Aquí, como lo indica el título de este cuento «Cuarta versión», se nos señala la imposibilidad de que haya una versión única de los hechos, de la realidad, ésta es la cuarta versión pero no es la única, ya han habido tres versiones anteriores y ésta es una más por lo que no hay una versión única de la verdad. La voz narradora también hace hincapié en el hecho de que a lo largo de este cuento el silencio, lo no dicho está muy latente «(p)orque ésta parece ser la historia de lo que no se dice» es lo que la voz enunciativa está constantemente recordándonos a lo largo del cuento. Como antes he señalado hay dos historias paralelas en este relato: una mencionada y otra escamoteada, unidas por la voz enunciativa. De la que sí se habla es de la historia de amor entre Bella y el embajador mientras que apenas se mencionan los asilados políticos que están residiendo en la embajada y de toda la realidad política compuesta de represión y terror por la que trascurre la historia. Y lo que está verdaderamente sosteniendo la historia de amor es la historia de los asilados políticos Y lo que está verdaderamente sosteniendo la historia de amor es la historia de los asilados políticos.

De hecho la historia de amor es como la punta del iceberg a la que alude Hemingway en su teoría del relato, y la represión brutal de la dictadura sería todo aquello que estando sumergido y por lo tanto oculto es sin embargo su verdadero apoyo.

Como lo he planteado antes, la ambigüedad es uno de los principios sobre el que se estructura la narración. Sobre éste Luisa Valenzuela dice:

> La distancia que media entre el querer decir y el no poder decirlo. Es la forma de resistencia que ofrecen las palabras a ser atrapadas como tales, y nosotros, escritores y escritoras, con una red de cazar mariposas, siempre corriendo tras las dichosas palabras con intención aviesa: no ya de clavarlas, rígidas, con un alfiler al texto, sino de conservarlas vivas, un poco revoloteantes y cambiantes, para que el texto tenga la iridiscencia necesaria —quizá llamada ambigüedad— que permitirá a cada lector enfocarlo desde su ángulo y reinterpretarlo. (*Peligrosas palabras* , p. 33)

He sugerido que la historia se basa en Argentina por los indicios que se dan, pero en realidad, la autora nunca precisa el país donde ocurre la historia. De igual modo, no se señala la pertenencia de la embajada, por lo cual, la problemática política aparece difuminada. Abundan en el texto palabras como «quizás», puntos de interrogación y diversos signos de incertidumbre. Éste es un recurso de estilo pero también un recurso que tiene una dimensión política.

Luisa Valenzuela cuenta cómo un militar argentino tras la guerra de las Malvinas a la pregunta sobre si había dudado al entrar en la guerra contestó que «La duda es la jactancia de los intelectuales. Los militares no dudamos, actuamos» (*Peligrosas palabras*, p. 189)

En esa desafortunada respuesta se condensa toda una teoría para la cual la duda no es un espacio válido. De hecho, el comportamiento autoritario elimina cualquier posibilidad de incertidumbre. A eso Luisa Valenzuela contesta:

> Escribo contra aquellos que creen tener todas las respuestas. Espero que cada uno de mis libros sea un semillero de preguntas que genera más preguntas y por suerte casi ninguna respuesta. Pienso que se escribe siempre desde una carencia, y no para colmarla —esa sería una pretensión vana pretenciosa— sino para interrogarla. (*Peligrosas palabras*, p. 190)

Por tanto, igual que la protagonista del cuento encuentra una forma de invertir la funcionalidad de las fiestas diplomáticas, Luisa Valenzuela encuentra los elementos para invertir la funcionalidad del lenguaje patriarcal. Inscribiendo la duda y vacíos de significación en la narración, se opone al discurso autoritario que precisamente trata de borrar cualquier tipo de incertidumbre en la relación entre el lenguaje y el mundo. En ese sentido, se puede pensar la posición de la protagonista del cuento, al igual que las protagonistas de otros cuentos de Luisa Valenzuela, como una metáfora de su propia posición de escritura y a un nivel general de algunas escritoras contemporáneas. Por ello empezaba esta comunicación señalando que estas ficciones pueden leerse como una elaboración ficcional de la posición real de las escritoras en el campo intelectual, que operando desde el interior del sistema señalan sus vacíos, rebelándose así contra él.

Bibliografía

VALENZUELA, Luisa, *Peligrosas palabras*, Buenos Aires, Temas, 2001.

(RE)LECTURAS DE LA HISTORIA EN LAS ESCRITORAS MEXICANAS DEL SIGLO XX

PAOLA MADRID MOCTEZUMA
UNIVERSIDAD DE ALICANTE

1. *Primeras andanzas por los caminos de la historia*

Si tuviésemos que señalar un país en América Latina de excepcional riqueza histórica que arranca desde tiempos prehispánicos y que llega hasta la actualidad probablemente de forma consensuada pensaríamos en México. Asentado sobre un vasto territorio que fuera escenario de florecientes civilizaciones así como de cruentas luchas entre indios y españoles, México ha vivido durante los últimos cinco siglos episodios históricos que han servido de materia prima a los escritores contemporáneos quienes, sobre todo en los últimos tiempos, muestran un inusitado interés por volver a reflexionar acerca de la Conquista, la Colonia, la Independencia, la Revolución, o sobre hechos más recientes como La Matanza de Tlatelolco. La finalidad principal de estos escritores es sacar a la luz realidades alternativas que en muchas ocasiones la historia oficial ha acallado por completo o, al menos, las ha enmascarado bajo visiones sesgadas y parciales. De modo particular, una serie de escritoras también han manifestado, aunque de forma tardía,[1] su interés por la historia mexicana, principalmente aquella vinculada a las zonas más espirituales y humanas, incluyendo además su visión como mujeres.

[1] Si la aparición del género novelístico es de por sí tardía en Latinoamérica y data, como es sabido, de 1816 con la publicación de la novela del mexicano José Joaquín Fernández de Lizardi *El Periquillo Sarniento*, el surgimiento de la novela histórica se hace esperar unos años más; es Vicente Riva Palacio el fundador de la novela histórica mexicana, con obras tales como *Monja, casada, virgen y mártir* (1868), *Martín Garatuza* (1868) o *Las dos emparedadas* (1869) y, en el caso de las escritoras, aunque Refugio Barragán de Toscano es la primera novelista mexicana propiamente dicha (escribe *La hija del bandido* o *Los subrterráneos del Nevado* [1886]), hubo una autora californiana que algunos años antes escribió algunas novelas en las que —y esto es lo que nos interesa— planteó una temática histórica comprometida, referida a los acontecimientos que siguieron al tratado de Guadalupe Hidalgo y la ocupación norteamericana: me refiero a María Amparo Ruiz de Burton, cuyas novelas *Who Would Have Thought It?* (1872) y *The Squatter and The Don* (1885) denuncian la corrupción política y las discriminaciones de su entorno. *Vid.* MATAIX, Remedios, «La escritura (casi) invisible. Narradoras hispanoamericanas del siglo XIX», en *Anales de Literatura Española. Narradoras hispanoamericanas desde la Independencia hasta nuestros días*, Universidad de Alicante, nº 16, serie monográfica nº 6, pp. 13-81.

Para trazar una genealogía de escritoras del siglo XX preocupadas por el acontecer histórico, partimos de la obra de Dolores Bolio (1880-1950). Martha Robles anuncia que Dolores Bolio es la primera escritora que inaugura el siglo XX mexicano en materia narrativa, pues comienza a escribir de acuerdo con el tono de su tiempo.[2] Su interés por la historia la lleva a situar su segunda novela, *Una hoja en el pasado* (1920), en la época del presidente Benito Juárez y la estancia de Maximiliano en México, mientras que en *La cruz del maya* (1941) recrea la vida de los indígenas en un tono idílico y ajeno a la denuncia social;[3] aunque Dolores Bolio inserta en su obra algunos elementos que la aproximan a las narradoras de la segunda mitad del siglo XX como la primacía de los sentidos, el goce y el placer, continúa la estela marcada por el Modernismo y aún por el Romanticismo, por lo que habrá que esperar a que Nellie Campobello dé al ciclo de la narrativa de la revolución mexicana dos obras verdaderamente «revolucionarias»: *Cartucho* (1933) y *Las manos de mamá* (1939). En sí mismo, el ciclo de las novelas de la revolución supuso una renovación literaria desde un punto de vista conceptual y argumental porque mostró la otra cara de la historia, incluso en aquellas obras fraguadas al calor de los acontecimientos. Pero aún cuando las novelas de la Revolución, eminentemente masculinas, se suelen identificar con una producción que cuestiona y critica la historia oficial, se desarrolla de forma paralela un discurso femenino más radical que transgrede además el orden patriarcal.[4] Nellie Campobello, en la década de los treinta y de forma testimonial, rescata las voces anónimas de la revolución (la del soldado raso, la de la madre trabajadora o las de los niños desprotegidos) y muestra desde una perspectiva infantil y desmitificadora la violencia que genera una Revolución hecha por hombres. La autora justifica en el prólogo de sus obras completas que el impulso que la movió a escribir estos relatos fue la necesidad de exponer desde los ecos de una infancia vivida su verdad particular de lo que significó para ella la Revolución y, ya en la dedicatoria de *Cartucho*, leemos: «A Mamá, que me regaló cuentos verdaderos en un país donde se fabrican leyendas y donde la gente vive adormecida de dolor oyéndolas». La enfatización sobre la verdad de sus «cuentos» frente a las leyendas que «adormecen» pone de manifiesto la voluntad de la autora de contravenir la historia oficial que, paradójicamente, se diluye en el dolor y el sueño. A partir de la diferenciación entre mito e historia verdadera, Nellie

[2] ROBLES, Martha *La sombra fugitiva. Escritoras en la cultura nacional*, México, UNAM, 1986, tomo 1, p. 126.

[3] MADRID, Paola, «Una aproximación a la ficción narrativa de escritoras mexicanas contemporáneas: de los ecos del pasado a las voces del presente», en *Anales de Literatura Española. Narradoras hispanoamericanas desde la Independencia hasta nuestros días*, Universidad de Alicante, nº 16, serie monográfica nº 6, Universidad de Alicante, 2003, p. 160.

[4] FORNET, Jorge, *Reescrituras de la memoria*, La Habana, Letras Cubanas, 1994, p. 7.

teje con su mirada impávida de niña una visión diferente y por tanto original del conflicto armado.

Otras novelistas coetáneas a Nellie Campobello también reflejan el mundo revolucionario, como María Luisa Ocampo en su obra *Bajo el fuego* y Rosa Castaño en su novela histórica *Transición* (1939), que recorre la historia de México desde el Porfiriato hasta la época de Lázaro Cárdenas. Sin embargo, críticos como John Brushwood o Sara Sefchovich dudan de la calidad literaria de estas obras, además de que resultan casi inencontrables.

A mediados del siglo XX destacan dos narradoras que son consideradas por la crítica como las escritoras de novela histórica en el medio siglo; tanto Patricia Cox (1911-) como Sara Iglesias (1917-1987) se decantan por la fascinación que en ellas suscita la historia y escriben ficciones históricas así como biografías de personajes ilustres. Son las dos únicas escritoras que se han ocupado de novelar las dos invasiones extranjeras —la norteamericana de 1847 y la francesa de 1862— que ha vivido México como país independiente. Es justo reconocer además, en el caso de Sara Iglesias, que pese a que su producción se limita a tan sólo dos novelas, tituladas *El jagüey de las ruinas* (1944) y *Exilio* (1957) y a la biografía *Isabel Moctezuma, la última princesa azteca* (1946) es un antecedente sólido de la narrativa que se comenzará a escribir en los años sesenta por la profundidad psicológica de sus personajes y por la inclusión de mecanismos, como el diario, que permiten la autoexpresión femenina.[5]

2. *Otras voces de la historia*

Una línea narrativa vertebrada por acontecimientos históricos, en este caso muy recientes, es la que se abre con un fenómeno que puso en entredicho la supuesta estabilidad de México hacia finales de los años sesenta y, por consiguiente, los logros obtenidos tras la revolución mexicana; me refiero a la matanza de estudiantes el dos de octubre de 1968 en Tlatelolco, perpetrada por el gobierno mexicano, con Gustavo Díaz Ordaz a la cabeza. El genocidio puso de manifiesto la crisis latente en la gran gesta nacional, por lo que surgirá una nueva generación de intelectuales que cuestione la visión del mundo que había prevalecido desde que finalizara la Revolución a partir del desmontaje de la cultura oficial. Esta masacre de dimensiones históricas fue, sin duda, un parteaguas en el imaginario cultural mexicano y casi de forma simultánea, los escritores dejaron ver su visión desalentada del asunto. Fue la crónica testimonial, que no la novela histórica, la que se erigió de modo óptimo como vehículo de expresión para aquellos intelectuales que consideraban urgente la tarea de dar voz a las víc-

[5] ROBLES, Martha, *op. cit*., tomo 2, pp.15-45.

timas de la revuelta. El texto que mejor sintetiza el espíritu de lo que significó Tlatelolco en el corazón de México es *La noche de Tlatelolco* (1971) de Elena Poniatowska, donde la narradora y periodista integra la crónica testimonial con lo propiamente literario, como la organización de los materiales y la recreación lingüística.[6] Otras narradoras que abordan el tema, aunque de un modo más ficcional que testimonial son María Luisa Mendoza en *Con él, conmigo, con nosotros tres* (1971); Ana Mairena en *Cena de cenizas* (1975); Martha Robles, por su parte, rescata la época de los sesenta hasta llegar a la experiencia de Tlatelolco en *Los octubres del otoño* (1982) mientras que Vilma Fuentes en *Ayer es nunca jamás* (1988) «[Fuentes] offers an original perspective on the student movement. […] Fuentes deals extensively with the protagonist's intimate relationships, political ideas, and struggles with creativity».[7] Todos estos textos, que van desde el testimonio a la recreación literaria, son una forma de narrar la historia desde una posición alternativa —y casi siempre contraria— al discurso historiográfico que desde el poder se venía gestando.

3. *Últimos requiebros de la ficción con la historia*

En las últimas décadas del siglo XX, buena parte de la ficción latinoamericana propone una relectura del pasado a través de la reescritura del mismo, casi siempre desde una postura desmitificadora. La ficcionalización de la historia responde, pues, a la necesidad que los escritores manifiestan de explicar su presente por medio de los hechos del pasado, al tiempo que desmantela las «versiones oficiales» de la historiografía. Un ejemplo de este «revisionismo histórico»[8] es *Los recuerdos del porvenir* (1963) de Elena Garro. Esta obra, considerada por Octavio Paz como una de las mejores del siglo XX mexicano, deja de lado la historia posrevolucionaria con mayúsculas —concretamente la guerra de los cristeros— para penetrar en cada una de las historias individuales de los personajes desolados de Ixtepec, con especial atención a las de sus dos protagonistas, Julia e Isabel, cuyo mundo colmado de sueños y esperanzas deconstruye el universo de poder que las rodea. La magia, la locura y la ensoñación son las vías que alejan a estas heroínas de la prosaica realidad pero que también las exclu-

[6] LÓPEZ, Aralia, «Quebrantos, búsquedas y azares de una pasión nacional (dos décadas de narrativa mexicana: 1970-1980)», en *Revista Iberoamericana*, Pittsburgh, nº 164-165, 1993, p. 670.

[7] STEELE, Cynthia, *Politics, gendered and the mexican novel. 1968-1988. Beyond the Pirmid*, Austin, University of Texas Press, 1992, p. 154.

[8] AINSA, Fernando, «Invención literaria y *reconstrucción histórica* en la nueva narrativa latinoamericana», en Karl Kohut (ed.), *La invención del pasado. La novela histórica en el marco de la posmodernidad*, Madrid, Iberoamericana, 1997, p. 114.

yen de la historia oficial: una escapa con su amante en un tiempo congelado, ahistórico, la otra deja inscrita su rebeldía en una efigie de piedra en la que se ha convertido, como indica Jean Franco,[9] a causa de desafiar a la familia y al Estado.

Aunque desde los años sesenta, como acabamos de ver, existen obras que renuevan la novela histórica, es a partir de la década de los ochenta cuando puede hablarse de una verdadera proliferación del género que se extiende hasta el presente. A la renovación del subgénero narrativo le acompaña una revisión de la concepción misma de historiografía, pues en la actualidad algunos historiadores interrelacionan esta disciplina con otras, como la filosofía, la sociología, la antropología, la arqueología e incluso han adoptado procedimientos que eran exclusivos de los escritores de ficción como, por ejemplo, la mezcla de espacios públicos y privados, la multiplicidad de los puntos de vista, el dialogismo, la polifonía narrativa y los cambios en el orden temporal.[10]

En el caso concreto de México, recientes acontecimientos políticos y sociales han influido para que los escritores y en este caso, las escritoras, se replanteen nuevas visiones de importantes etapas históricas que van desde la Conquista y la Colonia a la Independencia y a la Revolución o bien para que formulen extrañas distopías con ribetes futuristas que terminan por frustrarse.

Con respecto a los motivos políticos a los que me acabo de referir, Emily Hind sugiere que la historiografía mexicana sufrió una revisión y manipulación durante la etapa presidencial de Carlos Salinas de Gortari (1988-1994). Además de las irregularidades por todos conocidas (como por ejemplo el asesinato del candidato Luis Donaldo Colosio), parece ser que, nos dice Hind, la mitologización y desmitologización de ciertos iconos históricos estuvo a la orden del día durante el régimen salinista. Personajes considerados tradicionalmente «malvados», como Itrubide, Santa Anna e incluso Porfirio Díaz son ahora transformados en personajes benévolos con el fin de favorecer al gobierno priísta. Cierto es que existía la necesidad perentoria de revisar la historia de México, pero no a costa de establecer nuevos maniqueísmos ni de contar «verdades a medias».[11] El proceso de enmascaramiento de la verdad no es privativo del régimen de Salinas de Gortari, sino que puede rastrearse desde épocas anteriores, aunque según historiadores, sociólogos y antropólogos, se ha acentuado a partir de la

---

[9] *Vid.* FRANCO, Jean, *Las conspiradoras. La representación de la mujer en México*, México, FCE, 1989, p. 179.

[10] OLEZA SIMÓ, Joan, «Una nueva alianza entre historia y novela. Historia y ficción en el pensamiento literario del fin de siglo», en ROMERA CASTILLO, J., GUTIÉRREZ CARBAJO, F. y GARCÍA-PAGE, M., *La novela histórica a finales del siglo XX*, Madrid, Visor, 1996, p. 85.

[11] HIND, Emily, «Historical arguments: Carlos Salinas and Mexican Women Writers», en *Discourse*, 23.2, Spring, 2001, pp. 82-101.

década de los ochenta, a raíz de la crisis monetaria que afectó a México en el Gobierno de López Portillo. Por tanto, a las escritoras no les queda otra alternativa que destilar las verdades históricas y «puesto que el pasado no puede destruirse porque su destrucción conduciría al silencio, cabe volver a visitarlo con ironía, sin ingenuidad»,[12] desde la parodia, sátira y humor, Ángeles Mastretta, Carmen Boullosa, Brianda Domecq o Rosa Beltrán, entre otras, culminan este proceso desacralizador.[13]

La escritora poblana Ángeles Mastretta retoma la temática de la revolución en sus novelas *Arráncame la vida* (1985) y *Mal de amores* (1996). En cuanto a *Arráncame la vida*, la historia se narra desde la otra «orilla», es decir, desde la visión de la esposa de un general corrupto de la Revolución y se feminiza el espacio histórico nacional, el cual ha sido construido, representado y sacralizado por la sociedad patriarcal posrevolucionaria. Desde el comienzo de la novela, queda patente cómo la Historia cede su voz a la historia personal de Catalina Ascencio, quien narra desde su matrimonio, el proceso de corrupción de la política mexicana, encarnada en su marido, Andrés Ascencio. La propia autora indica en una entrevista que su proyecto de contar la vida de la esposa de un cacique surgió «oyendo, oyendo historias de caciques y de crímenes, y oyendo historias de pasiones clandestinas y de amores imposibles» para «contar lo que mucha gente no va a contar (…) recuperar otras voces, las voces de la gente que no va a poder hablar jamás».[14] Este recontar la historia a partir de experiencias personales y mediante voces tradicionalmente vedadas acerca esta novela con una de sus predecesoras, *Hasta no verte, Jesús mío* (1969), de Elena Poniatowska, pues ambas integran lo privado con lo político, la cotidianidad con la historia, la ficción con otros discursos ajenos a la literatura y, siempre, desde la visión de la mujer. Frente la historiografía oficial que pone de relieve los héroes, batallas y acontecimientos políticos que han pasado al imaginario popular como grandes hitos de la Revolución, para Catalina, la protagonista de *Arráncame la vida*, el suceso más importante de «ese año» fue su matrimonio y de forma secundaria apunta los crímenes oscuros (por ajustes de cuentas entre políticos) que acaecían en los portales poblanos. Por su parte, *Mal de*

---

[12] Umberto Eco *apud* CASTRO, Isabel de, «El cuestionamiento de la verdad histórica. Transgresión y fabulación», en ROMERA CASTILLO, J., GUTIÉRREZ CARBAJO F. y GARCÍA-PAGE, M., *La novela histórica a finales del siglo XX*, Madrid, Visor, 1996, p. 168.

[13] Otras escritoras mexicanas también adscriben sus obras a la narrativa histórica, baste citar a la fundadora de la nueva novela histórica en México, Angelina Muñiz Hübernan, cuya *Morada interior* (1971) fue la cuarta del género en Hispanoamérica, o a Silvia Molina, cuyas preocupaciones por la historia van desde la recreación de las Guerras de Castas en Yucatán en el siglo XIX (*Asención Tun* (1981)) hasta la reelaboración del pasado revolucionario (*La familia vino del Norte* (1987)).

[14] Rehinard Teichmann *apud* MARTÍNEZ ECHAZÁBAL, Lourdes, «*Arráncame la vida*: crítica de una crítica», en LÓPEZ GONZÁLEZ, Aralia (coord..), *Sin imágenes falsas, sin falsos espejos. Narradoras mexicanas del siglo XX*, México, el Colegio de México, 1995, p. 555.

amores recupera también el pasado revolucionario en una línea más feminista que la obra anterior. Considerada novela de tintes folletinescos, descubre las posibilidades de la libertad para Emilia Sauri en plena efervescencia revolucionaria. Como indica Trinidad Barrera, en *Mal de amores* «historia y ficción se dan la mano. El fondo histórico tiene un papel unificador de las pasiones amorosas que en el texto se describen […] amor y revolución se unen».[15] Esta fusión de elementos tejen una red de intercomunicación entre esta cuarta novela y la primera, pues ambas rescatan una memoria que el discurso oficial ha tratado de abolir.

Distinta es la recuperación de la historia que efectúa Carmen Boullosa; su repliegue hacia el sustrato histórico de México responde a una evolución de su obra marcada por un intento de redefinir las tradiciones precolombinas, la Conquista y la época colonial y, a su vez, añadir a su particular reflexión una mirada antiutópica. Una vez que Boullosa ha visto agotado el tema de la infancia en sus dos primeras novelas fantásticas de formación, *Mejor desaparece* (1987) y *Antes* (1989), pasa al cultivo de la novela histórica. La primera de ellas, *Son vacas, somos puercos, filibusteros en el mar Caribe* (1991) reescribe la historia del médico de los piratas Exquemelin en el siglo XVII, tema que también tratará en *El médico de los piratas*. Continuadora en parte de la recreación de estas dos obras es *Duerme* (1992), aunque se desarrolla principalmente en el mundo virreinal de La Nueva España; en este texto la autora saca a la luz el verdadero rostro de México: el de un país mestizo sintetizado en un personaje híbrido sobre el que se superponen las diferentes personalidades de la cultura mexicana; por su parte, en *Llanto. Novelas imposibles* (1992), Boullosa hace renacer a un anacrónico y postmoderno Moctezuma en la caótica Ciudad de México de finales del siglo XX y revive con él los momentos más cruciales de la Conquista; pero este renacimiento resulta imposible, tal y como se lee en el subtítulo de la novela, dejando atrás el pasado glorioso de una Tenochtitlán mitificada; el proyecto histórico-literario de Boullosa se consuma con el libro *Cielos de la Tierra* (1997), novela en la que imbrica la historia del pasado colonial de la Nueva España con el México de los años noventa y también con un futuro postapocalíptico en una región denominada L'Atlàntide.

Además de esta polifonía de relecturas históricas, debemos al menos hacer mención de una novela adscrita al subgénero de la metaficción historiográfica o nueva novela histórica, sobre la que Fernando Ainsa o Seymour Menton han establecido sus rasgos en Hispanoamérica. Se trata de *La insólita historia de la Santa de Cabora* (1990), de la escritora norteamericana pero nacionalizada mexicana Brianda Domecq; en esta obra, su autora reescribe desde una perspectiva netamente femenina otra nove-

[15] BARRERA, Trinidad, «Tácticas, estrategias y utopías de Ángeles Mastretta», *Ínsula*, nº 618-619, junio-julio, 1998, p. 38.

la histórica, *Tomóchic* (1883), de Heriberto Frías, como ya hiciera Jorge Ibargüengoitia, en *Los pasos de López* (1982) con respecto a la novela *Hidalgo, la vida del héroe* (1948) de Luis Castillo Ledón. Sin embargo, *La insólita historia de la Santa de Cabora* es una obra singular pues diluye las jerarquías entre la alta literatura y las tradiciones populares, a las que se adscribe su protagonista, Teresa de Urrea, la santa de Cabora, en plena época porfiriana.

Otra autora que incursiona en la historia de México a partir de una lectura iconoclasta de los hechos es Rosa Beltrán. Su primera novela, *La corte de los ilusos* (1995) reinventa, como reza en el subtítulo, los diez meses del Imperio de Agustín de Iturbide, su vida y su muerte, a la vez que muestra una faz del emperador ajena a los anales de la historia; ya en los albores de la literatura mexicana, la figura de Iturbide había sido tratada por el primer novelista de México y de Hispanoamérica, José Joaquín Fernández de Lizardi;[16] en varios textos poéticos, Lizardi caracteriza al emperador como un «héroe trágico»[17] a la vez que se aleja del imaginario colectivo que hacía de Iturbide una figura dudosa en la historiografía mexicana moderna; se derriba así el maniqueísmo con que la historiografía oficial ha tratado a una polémica figura de la Independencia mexicana como lo fue Agustín de Iturbide y en vez de entretejer la trama a través de los avatares políticos lo hace fijándose en los «entretelones de la época» al decir de Jorge Volpi,[18] es decir, a través de la historia privada e íntima de sus personajes. En este caso, como en los ejemplos anteriormente reseñados, la obra no está relatada desde una posición de orden y jerarquía (no se trata de las memorias del emperador) sino desde la perspectiva de la costurera oficial, la francesa Madame Henriette, encargada de coser y diseñar toda la ropa de Iturbide desde su niñez hasta su coronación y su muerte. Para Ana Rosa Domenella, la novela también puede interpretarse en términos de género, en tanto que aparecen espacios ajenos a la lógica de la razón, como el de la locura, tradicionalmente vinculado en la literatura a las mujeres y, particularmente en la novela de Rosa Beltrán, encarnado en la hermana de Iturbide, Nicolasa, en la aseveración de la Emperatriz Ana María acerca de que la locura es el único lugar aceptable en la tierra y en el mismo emperador.[19] Y todo esto mediante un

---

[16] Estos textos son «La nueva tonada del trágala, trágala»; «Pronóstico»; y «El unipersonal de Don Agustín de Iturbide, emperador que fue de México», en FERNÁNDEZ, Salvador C., «La desfiguración imperial de Agustín de Iturbide: *La corte de los ilusos* de Rosa Beltrán», en *Revista de Literatura Mexicana Contemporánea*, vol. 1, nº 2, enero-abril, 1996, p. 68.

[17] *Idem.*

[18] VOLPI, Jorge, «Cómo inventar y destruir un imperio en diecinueve lecciones», en *Revista de Literatura Mexicana Contemporánea*, vol. 1, nº 2, enero-abril, 1996, p. 73.

[19] DOMENELLA, Ana Rosa, «Escritura, historia y género en veinte años de novela mexicana escrita por mujeres», en *Revista de Literatura Mexicana Contemporánea*, enero-abril, 1996, p. 19.

tono matizadamente cómico y hasta carnavalesco, donde los límites de la historia y la parodia quedan indeterminados.

Si como afirmó Carlos Fuentes en el año 1976 «el arte da a la vida lo que la historia ha asesinado. El arte da voz a lo que la historia ha negado, silenciado o perseguido. El arte rescata la verdad de las mentiras de la historia»,[20] las manifestaciones artísticas de las últimas escritoras mexicanas aquí mencionadas surcan nuevos caminos para el entendimiento de la historia y desde lo que Sigrid Weigel ha llamado la mirada bizca —esto es, el perspectivismo femenino— recuperan un espacio para la mujer que le ha sido negado a lo largo de la historia que ellos han escrito.

Bibliografía

AINSA, Fernando, «Invención literaria y *reconstrucción histórica* en la nueva narrativa latinoamericana», en KOHUT, Karl (ed.), *La invención del pasado. La novela histórica en el marco de la posmodernidad*, Madrid, Iberoamericana, 1997.

BARRERA, Trinidad, «Tácticas, estrategias y utopías de Ángeles Mastretta», *Ínsula*, nº 618-619, junio-julio, 1998, pp. 33-36.

CASTRO de, Isabel, «El cuestionamiento de la verdad histórica. Transgresión y fabulación», en ROMERA CASTILLO, J., GUTIÉRREZ CARBAJO F., GARCÍA-PAGE, M., *La novela histórica a finales del siglo XX*, Madrid, Visor, 1996, pp. 167-173.

DOMENELLA, Ana Rosa, 1996. «Escritura, historia y género en veinte años de novela escrita por mujeres», en *Revista de Literatura Mexicana Contemporánea*, vol. 1, nº 2, enero-abril, 1996, pp. 7-23.

FERNÁNDEZ, Salvador C., «La desfiguración imperial de Agustín de Iturbide: La corte de los ilusos de Rosa Beltrán», en *Revista de Literatura Mexicana Contemporánea*, vol. 1, nº 2, enero-abril, 1996, pp. 68-72.

FORNET, Jorge, *Reescrituras de la memoria*, La Habana, Letras Cubanas, 1994.

FRANCO, Jean, *Las conspiradoras. La representación de la mujer en México*, México, FCE, 1989.

FUENTES, Carlos, *Cervantes o la crítica de la lectura*, México, Joaquín Mortiz, 1976.

HIND, Emily, «Historical arguments: Carlos Salinas and Mexican Women Writers», en *Discourse*, 23.2, Spring, 2001, pp. 82-101.

[20] FUENTES, Carlos, *Cervantes o la crítica de la lectura*, México, Joaquín Mortiz, 1976, p. 82.

LÓPEZ GONZÁLEZ, Aralia, «Quebrantos, búsquedas y azares de una pasión nacional (dos décadas de narrativa mexicana: 1970-1980)», en *Revista Iberoamericana*, Pittsburgh, nº 164-165, 1993, pp. 659-685.

MADRID MOCTEZUMA, Paola, «Una aproximación a la ficción narrativa de escritoras mexicanas contemporáneas: de los ecos del pasado a las voces del presente», en *Anales de Literatura Española*. *Narradoras hispanoamericanas desde la Independencia hasta nuestros días*, Universidad de Alicante, nº 16, serie monográfica nº 6, Universidad de Alicante, 2003, pp. 153-183.

MARTÍNEZ ECHAZÁBAL, Lourdes, «*Arráncame la vida*: crítica de una crítica», en LÓPEZ GONZÁLEZ, Aralia (coord.), *Sin imágenes falsas, sin falsos espejos. Narradoras mexicanas del siglo XX*, México, el Colegio de México, 1995, pp. 545-558.

MATAIX AZUAR, Remedios, «La escritura (casi) invisible. Narradoras hispanoamericanas del siglo XIX», en *Anales de Literatura Española*. *Narradoras hispanoamericanas desde la Independencia hasta nuestros días*, Universidad de Alicante, nº 16, serie monográfica nº 6, pp. 13-81.

OLEZA SIMÓ, Joan, «Una nueva alianza entre historia y novela. Historia y ficción en el pensamiento literario del fin de siglo», en ROMERA CASTILLO, J., GUTIÉRREZ CARBAJO, F., GARCÍA-PAGE, M., *La novela histórica a finales del siglo XX*, Madrid, Visor, 1996, pp. 81-95.

SHAW, Deborah, «Las posibilidades de la escritura femenina: la insólita historia de la Santa de Cabora de Brianda Domecq», *Literatura Mexicana*, vol. X, nº 1-2, UNAM, 2000, pp. 283-312.

STEELE, Cynthia, 1992. *Politics, gendered and the mexican novel. 1968-1988. Beyond the Pirmid*, Austin, University of Texas Press.

VOLPI, Jorge, «Cómo inventar y destruir un imperio en diecinueve lecciones», en *Revista de Literatura Mexicana Contemporánea*, vol. 1, nº 2, enero-abril, 1996, pp. 73-76.

POESÍA O ABISMO: *LOS JUEGOS PELIGROSOS*. OLGA OROZCO

SARAH MARTÍN LÓPEZ
UNIVERSIDAD DE VALENCIA

1. *Introducción*

> Y con todo, con todo: la imagen
> que aquí no es abismo
> no puede ser señal.
>
> (Vladimir Holan)

El objeto de mi investigación desemboca en determinadas poéticas concentradas en la Argentina «contemporánea», tras los principales movimientos de vanguardia. A partir de los años cuarenta, el panorama poético argentino ofrece trazos e inquietudes altamente dispares que, en muchos de los casos, cristalizarán en la década de los sesenta.[1] Por una parte, me interesa un posible diálogo entre poéticas concretas que de alguna manera siguen interrogando los conceptos de representación, realidad, verdad, desde una escritura consciente de la elección y del límite de su forma. Por otra parte, la fascinación en la lectura de los textos de Olga Orozco —puesto que acerca de uno de sus poemarios tratará parte de este artículo— choca con el intento de superar la barrera crítica que creo, se asimila a un tipo de texto moderno enfrentado abiertamente a la problemática del lenguaje como una suerte de pulsión de muerte.

Entre las primeras anotaciones de *Estancias: La palabra y el fantasma en la cultura occidental*, el libro de Giorgio Agamben,[2] leemos: «la *quête* de la crítica no consiste en reencontrar su propio objeto, sino en asegurarse de las condiciones de su inaccesibilidad». Parece cierto que esta inaccesibilidad proviene en parte del utensilio del que disponemos, es decir, del lenguaje. En el libro, Agamben va a trabajar con la «*fantasmología*» medieval a fin de demostrar cómo —con qué— se construye la teoría del amor reflejada en los textos en el siglo XIII[3] y de las huellas que ésta dejará. El

---

[1] *Cf.* SALVADOR, Nélida, *La nueva poesía argentina (Estudio y antología)*, Buenos Aires, Ed. Columbia, 1969.

[2] AGAMBEN, Giorgio, *Estancias: La palabra y el fantasma en la cultura occidental*, Valencia, Pre-textos, 2001.

[3] «La fantasmología medieval nacía de una convergencia de la teoría de la imaginación de orden aristotélico con la doctrina neoplatónica del pneuma como vehículo del alma, la teoría mágica de la fascinación y la teoría médica de los influjos entre espíritu y cuerpo. Según este multiforme complejo doctrinal…» (AGAMBEN, *op. cit.*, p. 59).

análisis del fantasma[4] da lugar a la reflexión acerca de lo invisible y lo inasible, parte o no de lo real, pero en cualquier caso de lo que no puede dar cuenta completa el lenguaje:

> Cualquiera que sea el nombre que da al objeto de su búsqueda, toda la *quête* de la poesía moderna apunta hacia esa región inquietante en la que ya no hay hombres ni dioses, y donde sólo se alza incomprensiblemente sobre sí misma como un ídolo primitivo una presencia que es a la vez sagrada y miserable, fascinante y tremenda, una presencia que tiene al mismo tiempo la materialidad fija del cuerpo muerto y la fantasmática inasibilidad del viviente. Fetiche o Graal, lugar de una epifanía y de una desaparición, se muestra y vuelve a disolverse cada vez en el propio simulacro de palabras hasta que se cumpla hasta el fondo el programa de enajenación y de conocimiento, de redención y de desposesión que desde hace más de cien años sus primeros lúcidos adoradores habían confiado a la poesía.[5]

Otra vez la utilización del vocablo francés *quête*; vocablo que no encuentra una palabra equivalente en la traducción al castellano. La «quête» responde a una búsqueda sin destino conocido. Agamben emplea esta palabra para enfatizar un mismo aspecto: el de la imposibilidad de explicar-saber todo. Andar a tientas.

Así, esta larga cita se presenta tan sugerente como imprecisa. Sin duda, la cuestión radica en la representación de lo inasible, esto es, de lo inmaterial, invisible y/o abstracto; en la proliferación de poéticas contemporáneas que disparan preguntas. En varias entrevistas que repasan su producción poética,[6] Olga Orozco insiste en la importancia de las interrogaciones por dar pie a la escritura. El texto devuelve entonces una respuesta otra vez en forma de pregunta. Lía, la protagonista de *La oscuridad es otro sol* —el primer libro en prosa escrito por Olga Orozco—, tras una escena mezcla de miedo y de refugio en el primer amor, confiesa: «En mí no hay nada más que temblor y una pregunta en blanco todavía. Todavía no sé que la respuesta es otra pregunta. Cuando lo sepa creeré, contra toda evidencia en contra, que la afirmación está estampada como un sello sobre la eternidad».[7]

---

[4] «El artista que dibuja en el alma las imágenes (…) de las cosas en el pasaje de Platón es la fantasía, y esos "iconos" son en efecto definidos un poco más abajo como *fantasmi*». *Íb*., p.134.

[5] *Íb*., p. 99.

[6] Desde el célebre libro de entrevistas de Jacobo Sefamí (*De la imaginación poética (Conversaciones con Gonzalo Rojas, Olga Orozco, Álvaro Mutis y José Kozer)*, Venezuela, Monte Ávila Editores Latinoamericana, 1996) o la entrevista aparecida en Proa (1988-89) realizada por Roberto Alifano («Reflexiones para un Ars Poética») hasta las entrevistas encontradas en una página web dedicada a Toay (http://www.soydetoay.com.ar), en la que cabría destacar las entrevistas realizadas por Myriam Moscona o Sergio Kisielewski. En éstas últimas, aparece de forma reiterada el debate acerca de lo inasible o la idea de las interrogaciones que dan lugar a la escritura.

[7] OROZCO, Olga, *La oscuridad es otro sol*, Valencia, Pre-Textos, 1991, p. 105.

De preguntas eternas, el texto de Agamben amalgama, en otra búsqueda de orígenes, los siglos XIII y XX. En ningún caso, el lenguaje, ya establezca una relación de analogía o una ruptura representativa y hasta significativa con las cosas (itinerario señalado por Foucault),[8] puede abordar —en cuanto a definir o dilucidar— lo inasible. Sobre todo por esa equiparación de lo inasible con lo desconocido.

Creo que es posible encontrar aquí el salto a la modernidad poética, en el que además convergerían preocupaciones lingüísticas y metafísicas, acaso al final sean una misma cosa. Me refiero a la importancia del tema del conocimiento en la modernidad, esto es, del acceso, de la forma y de los límites del conocimiento; importancia concedida por la relevancia del problema filosófico contemporáneo de la libertad. Una determinada línea poética puede estudiarse desde un primer cruce con la filosofía, ya que responde, a mi juicio, a una búsqueda ontológica; búsqueda que se da de modo notable desde la filosofía del primer romanticismo alemán y anglosajón. En este ímpetu por desvelar la esencia de las cosas, la apuesta por el paradigma expresivo de la poesía se acoge a la necesidad de cambiar la forma de hacer filosofía, y esto es, en una parte considerable, la posibilidad de entender el conocimiento de otra manera a cómo lo entiende la ciencia. Al centro está el sujeto dislocado y perdido de la modernidad y una vieja pregunta acerca de él y su relación con el mundo.

El artículo de Martín Heidegger «¿Y para qué poetas?»,[9] que retoma en su título la primera parte del verso de Hölderlin («…en tiempos de penuria», continúa) se abre con una aclaración de origen etimológico que emparenta la palabra alemana «abismo» con un significado primigenio equivalente a «fundamento». Nos reencontramos con la cita de Vladimir Holan que encabeza esta comunicación al tiempo que con la idea heideggeriana del riesgo como elemento constitutivo del ser y el papel esencial del poeta en esos tiempos de penuria, caracterizados por el desconocimiento y por la carencia. Tiempos de penuria sin Dios ni divinidad otra para descifrar los vacíos esenciales y las preguntas eternas:

> Los tiempos no son sólo de penuria por el hecho de que haya muerto Dios, sino porque los mortales ni siquiera conocen bien su propia mortalidad ni están capacitados para ello. Los mortales todavía no son dueños de su esencia. La muerte se refugia en lo enigmático. El misterio del sufrimiento permanece velado. No se ha aprendido el amor. Pero los mortales son. Son, en la medida en que hay lenguaje (…) El tiempo es de penuria porque le falta el desocultamiento de la esencia del dolor, la muerte y el amor. Es indigente hasta la propia penuria, porque rehúye el ámbito esencial al que pertenecen dolor, muerte y amor. Hay ocultamiento en la medida en que el ámbito de esa pertenencia es el abismo del ser. Pero aún queda el canto, que nombra la tierra.[10]

---

[8] FOUCAULT, Michel, *Las palabras y las cosas*, Madrid, Siglo XXI, 1999.
[9] En HEIDEGGER, Martin, *Caminos del bosque*, Madrid, Alianza Editorial, 1998.
[10] *Íb*, pp. 203-204.

Heidegger destaca el espacio del lenguaje en relación al ser.[11] El lenguaje configura al ser: lo socializa y mantiene en la conciencia del abismo; abismo, que según el filósofo, debe explorar el poeta. El poeta debe interpretar para conocer, que es profundizar. «La esencia del dolor, de la muerte, del amor»… El dolor, la muerte, el amor: ideas absolutas y abstractas, invisibles e inasibles, en fin, desconocidas.

Para ese ideal de conocimiento se invierte el sistema utilizado por la ciencia moderna, es decir, se trabaja con un razonamiento analógico a partir de realidades complejas. La poesía se sustenta así con imágenes hiladas[12] por un lenguaje que en realidad reclama su antiguo poder de representación. El deseo manifiesto que parte del primer romanticismo de acercar filosofía y poesía[13] responde pues a esa utopía de acceder más que a un conocimiento total, a la experimentación de un estado, a la fe en la búsqueda de un absoluto y al sueño de reflejarlo. Este deseo, por tanto místico, recorre unas poéticas tradicionalmente inaccesibles para la crítica; poéticas en cuyo ámbito de trascendencia se ajusta la problemática del lenguaje y en las que creo que podemos incluir a Olga Orozco.

2. *Los juegos peligrosos*

> La cosa del poeta no es jamás la cosa conceptual del pensamiento, sino la cosa complejísima y real, la cosa fantasmagórica y soñada, la inventada, la que hubo y la que no habrá jamás.
>
> (María Zambrano)

En su libro *Filosofía y Poesía*,[14] María Zambrano puntúa distinciones entre las dos disciplinas —como se percibe de alguna forma en la primera parte de esta cita—. Aunque esas distinciones atañen básicamente a la forma discursiva, a determinadas ideas platónicas y son sin duda discutibles, la segunda parte de la cita apunta de nuevo al fantasma, a lo real como sujeto, como fondo de la escritura del poeta. El final de la

[11] «El lenguaje es la casa del ser».

[12] El hilo, el hilado, el hilvanar es de hecho una metáfora manifiesta y recurrente en la poética orozquiana.

[13] Un pequeño paréntesis: por supuesto, la imbricación de filosofía y literatura no es nueva (*Cf.* ASENSI, Manuel, *Literatura y Filosofía*, Madrid, Síntesis, 1996) pero sí explícita y específicamente poética, tal vez el centro de una apuesta teórica tan renovadora y radical como la del *Frühromantik.* Igual de indiscutible y necesario es la interrelación de unas disciplinas con otras en todo «sistema» de pensamiento, porque sin duda comprobaríamos que evidentemente comparten muchos parámetros «ideológicos».

[14] ZAMBRANO, María, *Filosofía y poesía*, Madrid, FCE, 2001.

cita podría ser una definición perfecta para la poética de Olga Orozco: «la cosa que hubo y no habrá jamás».

En primer lugar, porque la palabra de Olga Orozco se alza sobre un gesto de recuperación, lo que significa que se habla desde la pérdida. La enunciación intenta recuperar el lugar y el estado anteriores al de la conciencia desgarrada de la subjetividad que se traza en el texto. La enunciación intenta pues recuperar ese hueco gozado como olvido; un olvido esencial para restituir la completud del ser. En segundo lugar, porque designa la propia experiencia escrituraria de construcción simbólica a través de imágenes fantasmagóricas que desarman al sujeto, esto es, que lo precipitan fuera del tiempo y del espacio, de la causa y el efecto, de la realidad tangible a la que inevitablemente se inscribe. Así, en el texto, el yo se debate constantemente entre dos mundos, y esto implicaría, contrariamente a la resolución binaria de algunos críticos, que ninguno de estos mundos puede ser aprehendido por el sujeto. La barrera de la realidad, es decir, de la seguridad, de la certeza, del saber, queda desarticulada y el yo, totalmente expuesto.

Hablo del texto porque la obra de Olga Orozco se presenta como un macrotexto excesivamente coherente, hasta tal punto que la autora confesó en alguna ocasión que pensaba en realidad haber publicado un único y larguísimo poema, fragmentado en tantos otros, reunidos a su vez en poemarios. Hasta cierto punto, creo que ese poema funcionaría aunque finalmente, la lectura tendería a dislocarlo en lo que resultan ser los poemarios.

Los juegos peligrosos se publica en 1962 tras dos poemarios que trabajan la memoria de lo que se supone conocido —la infancia— y lo desconocido —la muerte—; extremos en todo caso de lo remoto, que casi se unirían en una concepción cíclica del tiempo. Para muchos, este poemario supone el inicio de una nueva etapa en el interior de la obra de Olga Orozco, también a causa del emblemático poema «Desdoblamiento en máscara de todos», situado en posición final.

En mi opinión, *Los juegos peligrosos* reúne el escenario y la expresión —hasta diría la espectacularización— de lo tan sintéticamente esbozado en la primera parte de esta comunicación. Desde la célebre cita de Hölderlin («la poesía es un juego peligroso») hasta las afirmaciones de la autora acerca de un significado personal de la poesía,[15] el libro reivindica el espacio pleno de la exposición; exposición del yo, como

[15] *Cf.* CAMPOS, Marco Antonio, «Nada hay más indefenso que la dicha. Entrevista con Olga Orozco». Publicado en el diario *La Jornada*, 31/1/99: «Mi modo de expresión y una forma de conocimiento no necesariamente racional. Todo en mí se relaciona con la poesía y con una visión armónica: personas, objetos, animales, aves, hechos. Todo son rituales y cada hecho y cosa están cargados de transcendencia» es su respuesta. Nota: Recogeremos palabras de la propia autora al margen de las que conforman sus poemas pero nunca para poner de relieve un carácter autobiográfico (posiblemente gran parte del texto moderno en mayor o menor medida

decía, pero en este caso también del interlocutor, que es abordado desde el primer poema, una tirada de cartas titulada «La cartomancia»: «Oye ladrar los perros que indagan el linaje de las sombras, / óyelos desgarrar la tela del presagio. / Escucha. Alguien avanza».[16] Desde este primer poema hasta el último ya citado, el obsesivo tema del desdoblamiento establece la dislocación del yo, la reafirmación de la máxima de Rimbaud («Yo es otro») y como indica Juan Gelman,[17] la superación de ésta por Olga Orozco a través de una multiplicidad del sujeto que se dispersa en los otros («somos tantos en otros»), posibilitando así esa suerte de infinitud evidentemente indefinida capaz de completar un todo universal.

El libro destella esa «epifanía de lo inasible» (la expresión es de Agamben, del libro citado) en toda una procesión de sombras, organizada a partir de los distintos intentos de vulnerar una realidad tan impuesta como incompleta. *Los juegos peligrosos* presenta esa suerte de rebelión del yo, trabado por el tono exigente y la interrogación continua, sin excluir el movimiento permanente de las cosas, del objeto. Quiénes y qué cosas se mueven, se esconden o se rebelan, bajo el velo de la realidad aparente, inmutable o certera.

Con «la cartomancia», la abertura de *Los juegos peligrosos* consolida las preguntas que rodean la existencia y se dirige entonces hacia un proceso de disolución o desarticulación de los planos espacio-temporales y causales: «¿Quién llama?, ¿pero quién llama desde tu nacimiento hasta tu muerte / con una llave rota, con un anillo que hace años fue enterrado?», «Aquí está lo que es, lo que fue, lo que vendrá, lo que puede venir» (*Juegos*, p. 10.

Si algo caracteriza de un modo inmediato *Los juegos peligrosos* es efectivamente el abanico de prácticas esotéricas, de escenas provenientes de los libros sagrados, que dejarán poso en toda la poesía de Olga Orozco.[18] Ese discurso esotérico o religioso articula justamente «los elementos abismales: todo aquello que rompe con las leyes establecidas de causa y efecto. La magia, como la poesía, se maneja por una conversión simbólica de todo el universo».[19]

Puntúan, por tanto, otro lenguaje, tal vez una posibilidad comunicativa más amplia, la esperanza de acceso a un mundo inaccesible, al tiempo que este otro lenguaje,

---

lo sea, como subrayan algunos críticos) sino para completar, a veces explicitar, el posicionamiento poético que, creemos, se trasluce en toda su poesía y configura una poética.

[16] OROZCO, Olga, *Los juegos peligrosos*, Buenos Aires, Losada, 1962, p. 9. En adelante citaremos como *Juegos*.

[17] GELMAN, Juan, «La indomable y feroz memoria» (texto escrito para el premio Juan Rulfo de Literatura). Publicado por primera vez completo en la siguiente dirección de Internet: <http://www.imonzon.com.ar/orozco.htm> [fecha de consulta: 31/08/02].

[18] Si bien es verdad que quedará el legado místico-religioso y se difuminará el esoterismo. La autora menciona además un posicionamiento vital al respecto.

[19] SEFAMÍ, *op. cit.*, p. 106.

diría gestual, se proyecta poéticamente. A nivel formal, la poesía de Orozco persigue un lenguaje «adecuado», es decir, posible, para hacerse comprender, para, como anota Valéry,[20] anular enteramente el lenguaje (mediante una decodificación que lo convertiría automáticamente en una visualización directa del mensaje, en este caso, del mundo de claro-oscuros propuesto). La complejidad en el pulso orozquiano con el lenguaje es asombrosa: la minuciosidad en la elaboración poética o un estilo condensado en largos, litúrgicos versos, refleja el ansia de un acto.

De alguna manera, un proceso subterráneo del gesto al acto se colma a través de un elemento primordial, la imagen. La imagen configura la poética orozquiana, posiblemente porque, como dice Octavio Paz, la imagen «somete a unidad la pluralidad de lo real»:[21]

> La imagen resulta escandalosa porque desafía el principio de la contradicción: lo pesado es lo ligero. Al enunciar la identidad de los contrarios, atenta los fundamentos de nuestro pensar. Por tanto, la realidad poética de la imagen no puede aspirar a la verdad. El poema no dice lo que es, sino lo que podría ser. Su reino no es el del ser, sino el del «imposible verosímil» de Aristóteles. [22]

El análisis de Octavio Paz aboca en una inevitable relación entre determinadas poéticas modernas y una ineludible vertiente mística. Relación evidente desde el momento en que esta poética atañe a la procedencia o el devenir del sujeto y, por tanto, trabaja con cuestiones esencialmente metafísicas.[23] Por otra parte, si, como anotaba Rilke en sus cuadernos de Malte, la experiencia dispara, entreteje o sostiene la escritura, «la imagen es un recurso desesperado contra el silencio que nos invade cada vez que intentamos expresar la terrible experiencia de lo que nos rodea y de nosotros mismos».[24]

A través, por tanto, de la escenificación y el trabajo más que con el lenguaje, con el verso y su ritmo litúrgico, la poesía de Olga Orozco se sitúa progresivamente en el lugar del conjuro y el rito. De ahí, esa complejidad a nivel de la problemática del lenguaje: al tiempo que surge la incapacidad del lenguaje para rozar siquiera la esencia

---

[20] VALÉRY, Paul, *Teoría poética y estética*, Madrid, Visor, 1998.

[21] PAZ, Octavio, *El arco y la lira*, Madrid, F.C.E., 1992, pp. 90-91.

[22] *Ibid.*, p. 99.

[23] Relación evidente desde ese cruce filosofía-poesía —enunciado al inicio—, pues si algo caracteriza la filosofía occidental contemporánea no solamente desde la desarticulación del sujeto cartesiano sino —y sobre todo— desde la «muerte (nietzscheana) de Dios» o si se prefiere, desde el proceso de secularización que se da en la sociedad moderna, es una marcada tendencia metafísica que responde justamente a la cuestión de la moral o de los valores morales. Como apuntábamos en la primera parte del trabajo, lo que nos interesa a este nivel es cómo toda una serie de conceptos «tradicionales» (representación, verdad…) basculan.

[24] PAZ, *op. cit.*, p. 104.

del ser, del mundo, de la poesía, la palabra posee una capacidad ancestral mágica: «Una palabra oscura puede quedar zumbando dentro del corazón. / Una palabra oscora puede ser el misterio de otros nombres que tuve. / Una palabra oscura puede volver a levantar el fuego y la ceniza» (*Juegos*, p. 25; del poema «Para ser otra»).

De nuevo, la oposición engañosa, el poema lucha con los límites del lenguaje —inevitablemente y más allá de la prisión que éste encierra—[25] porque lucha con los límites del mundo, es decir, con los límites del acceso a todo lo que le pertenece, con los límites del conocimiento. Creo que la poética orozquiana exacerba la tensión de la problemática del lenguaje como capacidad expresiva y como capacidad significativa, con un no posicionamiento al respecto. El lenguaje no es del todo la cuestión, si bien lenguaje y poesía forman parte de una apuesta por explorar los territorios del yo, del mundo, de la trascendencia. Puede que el lenguaje sea una traba al conocimiento —en cuanto a la oscuridad de lo simbólico frente a lo real— pero es el único instrumento e insertado en un rito, puede crear tal vez, algún destello.

3. *Poesía o Abismo*

«¿Quién soy? ¿Y dónde? ¿Y cuándo?»
«Para ser otra»
(*Los juegos peligrosos*)

La obra de Olga Orozco se configura a través de una búsqueda poético-ontológica tan cerrada o coherente como compleja. Si bien responde en un sentido a esa «quête» descrita por Agamben y transforma el poema en un microcosmos de indistinción pregunta-respuesta, crea un macrocosmos regido por la anamnesis platónica:

> Yo escarbo en mi memoria otra memoria como un desván en llamas / donde se ocultan cifras entretejidas con molduras, / enigmas disfrazados de falsos personajes de la ley, / revelaciones encubiertas con ropones de hiedra, entre restos de espejos, / poderes enmascarados por la promesa de la muerte. (*Juegos*, pp. 27-28)

«Conocer es recordar» y aquí, recordar es remontarse a otro estado, a otro tiempo, a otro espacio y a otro ser del que se ha sido despojado; lo que implica de nuevo un cambio de parámetros y la superación de las barreras de lo circundante. En toda la

[25] Nos referimos a toda la problemática del lenguaje, desglosada por la semiótica desde las notas saussurrianas, pasando por Benveniste, Voloshinov etc… y trabajada por la filosofía postmoderna entre la que destaca, creemos, el texto de Foucault —ya citado— *Las palabras y las cosas*.

obra de Olga, están presentes huellas o despojos de un tiempo anterior olvidado. Por eso, el epígrafe que encabeza este último punto señala algo más que una pregunta metafísica básica. El conocimiento del yo («¿Quién soy?») resulta imposible si no se encadena con otras preguntas («¿Y dónde?¿Y cuándo?») que exigen de la interpretación de lo que rodea al sujeto. De alguna manera, el yo textual está continuamente sostenido por la extrañeza de haber llegado al mundo sin la certeza o el saber de un origen.[26] De ahí toda la crítica de la poesía orozquiana acerca del mito de la caída y de la pérdida del paraíso, temas ciertamente relevantes en la poesía de Olga Orozco.

Detrás de ese mito o ante esta añoranza, surge la reelaboración histórica, la imagen desdoblada, el sujeto que sostiene el peso del símbolo. Por eso, lo que nos interesa aquí es el lugar de sujeto, mundo y lenguaje, porque pensar acerca de la transformación textual de estos estatutos delinea, creemos, no sólo la poesía sino la poética orozquiana. En este caso, es ciertamente a través de la *magia* (en poemas como «La cartomancia», «Para hacer un talismán», «La caída» o «Sol en Piscis»…), pero también a través de las *revelaciones cotidianas* (en «Revelaciones del sueño», «Día para no estar», «En donde la memoria es una torre en llamas» o «Feria del hombre») donde se pone en juego todo el problema del conocimiento. Dicho de otro modo, lo que nos interesa aquí es cómo se exploran las posibilidades del lenguaje, del símbolo, de la palabra al tiempo que las posibilidades de un sujeto tan desgarrado como ubicuo, a través de la poesía.

La poética orozquiana apuesta por una conversión simbólica del universo entero pero esta conversión necesita de una *discursividad* poética. La poesía permite la elaboración de imágenes, esto es —retomando las notas de Octavio Paz—, el desarme del concepto de verdad y por tanto, la lucha con el concepto de representación y el enfrentamiento o la extrañeza con el concepto de realidad. El cuestionamiento de estos conceptos, es decir, del traslado de unos significados aprehensibles, implica reconocer parcelas desconocidas e inasibles. La poética orozquiana erige y reafirma otro estatuto de conocimiento y más allá, otras formas de conocimiento, alejadas de la idea de dominio o la manipulación de la materia, de un control o una comprobación tangible por parte del yo.[27] Esta experimentación del sujeto intuitivo revaloriza el carácter interpre-

[26] De hecho, el único origen conocido tiene que ver con la figura de la madre, a la que se canta en un poema *Los juegos peligrosos*, «Si me puedes mirar»; un poema elegíaco que intensifica el crisol de pérdida del yo: «Tú eras cuanto sabía de ese olvidado país de donde vine, / eras como el amparo de la lejanía, / como un latido en las tinieblas. / ¿Dónde buscar ahora la llave sepultada de mis días? / ¿A quién interrogar por el indescifrable misterio de mis huesos?» (*Juegos*, p. 37).

[27] Y a este nivel me parece importante poner de relieve ese parentesco con la filosofía del primer romanticismo alemán y anglosajón que reivindica el discurso poético como discurso capaz de profundizar en la esencia de los seres y las cosas, frente a un discurso filosófico atrapado

tativo del conocimiento, esto es, el miedo, la elección, la apuesta; las verdaderas vértebras del riesgo del ser heideggeriano y de la poética de Olga Orozco.

De alguna forma, esta idea del sujeto en acción sostiene no sólo la poética orozquiana sino una parte de la poesía argentina en la década del sesenta y probablemente, una parte de la poesía que trabaja con la problemática del lenguaje y entonces también, con los límites del mundo. La puesta en cuestión, finalmente, de los referentes —simbólicos e imaginarios— aboca inevitablemente en el interrogante acerca de las posibilidades de acceso a lo real desconocido, esto es, de acceso al cuerpo y a los cuerpos. Volviendo a Heidegger, estas poéticas preguntan acerca del fundamento, y esto es, se enfrentan al abismo; un abismo insuperable en el que es imposible precipitarse a través de cualquier lenguaje, un abismo insalvable no sólo frente a un desconocido inasible, sino —y sobre todo— frente a una totalidad que a través de cualquier tipo de comunicación o de traducción, se escapa. Cómo *conocer totalmente* el amor, el dolor y la muerte si pensar acerca del amor, el dolor, la muerte, pasa por el lenguaje, es decir, pasa por perder ser de amor, de dolor, de muerte. Cómo *conocer totalmente* el amor, el dolor, la muerte, si pensar acerca del amor, el dolor, la muerte pasa muchas veces por el recuerdo ajeno, creado por enfrentamiento con el olvido. Tal vez en ese enfrentamiento esté la clave, la clave de la utopía capaz de arrastrar más allá el discurso poético o el juego peligroso: el que enfrenta al ser con su propio abismo.

Bibliografía

AGAMBEN, Giorgio, *Estancias: La palabra y el fantasma en la cultura occidental*, Valencia, Pre-textos, 2001.

ASENSI, Manuel, *Literatura y Filosofía*, Madrid, Síntesis, 1996.

CAMPOS, Marco Antonio, «Nada hay más indefenso que la dicha. Entrevista con Olga Orozco». Publicado en el diario *La Jornada*, 31/1/99.

SALVADOR, Nélida, *La nueva poesía argentina (Estudio y antología)*, Buenos Aires, Ed. Columbia, 1969.

FOUCAULT, Michel, *Las palabras y las cosas*, Madrid, Siglo XXI Editores, 1999.

GELMAN, Juan, «La indomable y feroz memoria» (texto escrito para el premio Juan Rulfo de Literatura). Publicado por primera vez completo en la URL de Internet: <http://www.imonzon.com.ar/orozco.htm> [fecha de consulta: 31/08/02].

HEIDEGGER, Martin, *Caminos del bosque*, Madrid, Alianza Editorial, 1998.

OROZCO, Olga, *Los juegos peligrosos*, Buenos Aires, Losada, 1962.

---

en el cartesianismo, en el mecanicismo y la ciencia. Plantea entonces, el cómo acercarse a las cosas, es decir, cómo acceder a un conocimiento profundo, esencial o total del ser y los seres.

——, *La oscuridad es otro sol*, Valencia, Pre-Textos, 1991.

SEFAMÍ, Jacobo, *De la imaginación poética (Conversaciones con Gonzalo Rojas, Olga Orozco, Álvaro Mutis y José Kozer)*, Venezuela, Monte Ávila Editores Latinoamericana, 1996.

VALÉRY, Paul, *Teoría poética y estética*, Madrid, Visor, 1998.

ZAMBRANO, María, *Filosofía y poesía*, Madrid, FCE, 2001.

DIALOGÍA, POLIFONÍA Y CARNAVAL EN *EXTRACCIÓN DE LA PIEDRA DE LOCURA* DE ALEJANDRA PIZARNIK

SONIA MONTERO
UNIVERSIDAD DE VALENCIA

El concepto de «dialogía» es el concepto alrededor del cual gira lo que Bajtin consideraba una «translingüística», es decir, una teoría de la comunicación cuyo objeto de estudio no es el sistema de la lengua sino el «enunciado» como discurso generador de sentido (y no de significado).[1] Todo enunciado es, según Bajtin, inherentemente dialógico porque «la actitud hacia el sentido […] siempre es dialógica».[2] Si esto es así, poco decimos cuando aplicamos el calificativo de «dialógico» a una escritura dada. Lo que importa entonces es determinar si esa escritura tiende a velar o, por el contrario, a desvelar su pluralidad, su otredad, su carácter dialógico en definitiva.

La obra poética pizarnikiana tiende a exhibir el carácter dialógico de todo enunciado a medida en que la voz poética se inscribe en el «fracaso» como lugar de enunciación desde y del que hablar. Este «fracaso», sin embargo, sólo puede entenderse como tal desde una perspectiva monológica que conciba la labor poética y, en general, cualquier labor discursiva, como la representación o la creación de una realidad unívoca y cerrada. La voz poética pizarnikiana se adscribe, en un principio, a esta perspectiva; pero a lo largo de su trayectoria es testigo del progresivo desmoronamiento de los postulados monológicos que fundamentan su propia poética. Se trata de un proceso agónico a lo largo del cual la voz se distancia de un lenguaje cada vez más autónomo que se resiste a servir como instrumento de representación de una realidad extralingüística (*La tierra más ajena*, 1955) o subjetiva (*La última inocencia*, 1956; *Las aventuras perdidas*¸ 1958) y, más tarde, como artífice de una realidad exclusivamente poética (*Árbol de Diana*, 1962). Y es que Alejandra Pizarnik nunca ha podido instalarse en el espacio de enunciación propio del discurso monológico porque éste nunca ha constituido para ella más que una perspectiva, un horizonte cuya descomposición fundamenta el advenimiento de una nueva poética: la poética dialógica.

---

[1] «Un enunciado completo ya no representa una unidad del sistema de la lengua […] sino que es una unidad de la comunicación discursiva que no posee significado sino *sentido*» (BAJTIN, M. (1979), *Estética de la creación verbal*, México, Siglo XXI Editores, 1982, p. 318).

[2] BAJTIN, *Estética*…, p. 313.

1. *El sujeto dialógico*

El nacimiento del sujeto dialógico pizarnikiano es la culminación de un proceso cuyo desarrollo aparece claramente trazado en *Extracción de la piedra de locura* (1968) y que tiene, como punto de partida, la aparición de un nuevo sujeto dual radicalmente distinto del que encontrábamos en *Árbol de Diana.* Mientras en este último libro el sujeto poético se afirmaba como «yo» en la medida en que se distanciaba de su «otra» («yo y la que fui»), ahora se afirma simultáneamente en tanto «yo» y en tanto «otra»: «Y que suene siempre, así nadie asistirá […] al discurso de aquella que soy anudada a esta silenciosa que también soy». El sujeto reconoce su pluralidad como sujeto dual en el que coexisten dos voces, dos discursos. Sin embargo, este reconocimiento no comporta todavía la aparición de un enunciado polifónico que legitime el carácter dialógico del sujeto hablante porque la voz que habla («*esta silenciosa que también soy*») objetiviza a su «otra», la inmuniza, manteniéndola alejada del enunciado («*aquella que soy*»).

De lo que se trata, en principio, es de escenificar esa dualidad permitiendo que esas dos voces coincidan en un mismo espacio de enunciación. Pero esta escenificación tampoco implica, por sí misma, la existencia de un sujeto verdaderamente dialógico como demuestra el poema titulado «Un otoño antiguo», donde se establece el siguiente diálogo:

> ¿Cómo se llama el nombre?
>
> Un color como un ataúd, una transparencia que no atravesarás.
>
> ¿Y cómo es posible no saber tanto?

La polifonía (por un lado, la voz poética que insiste en su labor y por otro, la voz sabia que le advierte del fracaso) es, aquí, más dialéctica que dialógica. En primer lugar, porque las voces aparecen claramente separadas por espacios en blanco, como si quisieran evitar su roce. Y, en segundo lugar, porque el diálogo responde al esquema tesis-antítesis-síntesis propio de la dialéctica en el que el devenir de una idea (la posibilidad de la palabra poética, del *nombre*) acaba cerrándose sobre un sentido final (su imposibilidad). La dualidad es objeto de una racionalización, de una estilización, de una objetivación tras la cual se esconde la mano de una instancia autorial que no quiere reconocerse como voz.[3]

[3] «Diálogo y dialéctica. En el diálogo se hacen desaparecer las voces (separación entre las voces), se eliminan las entonaciones (emocionales y personales), de las palabras vivas y de las réplicas se extraen nociones y juicios abstractos, todo se introduce en una sola conciencia abstracta, y el resultado es la dialéctica». *Vid.* BAJTIN, *Estética*…, pp. 369-370.

Son precisamente estas dos voces las que, en las prosas poéticas de la cuarta y última parte del libro, van a pugnar por la palabra: una es la voz poética que relata su final («esa elegía a una causa primera: un grito, un soplo, un respirar entre dioses. Yo relato mi víspera») y la otra es la voz sabia (ahora claramente bufonesca) que la ridiculiza («¿Y qué puedes tú? Sales de tu guarida y no entiendes. Vuelves a ella y ya no importa entender o no. Vuelves a salir y no entiendes. No hay por dónde respirar y tú hablas del soplo de los dioses»). Pero ahora no se trata tanto de un diálogo como de «un doble monólogo» entre el «yo» y su «otra» porque, mientras la voz poética habla en primera persona haciendo caso omiso de la voz que la increpa, ésta última es una voz desprovista de un «yo» que sólo existe en la medida en que se dirige a la otra, al discurso de la otra. Se trata de los dos personajes (la poeta consagrada y su bufón) a través de los cuales se escenifica un sujeto escindido entre una poética monológica y una poética dialógica, entre la «palabra monovocal» que dice y la «palabra bivocal» que dice para desdecir («¿Qué pasa en la verde alameda? Pasa que no es verde y ni siquiera hay una alameda»), desalentar («La palabra es una cosa, la muerte es una cosa, es un cuerpo poético que alienta en el lugar de mi nacimiento. / Nunca de este modo lograrás circundarlo»), glosar («El cortejo de muñecas de corazones de espejo con mis ojos azul-verdes reflejados en cada uno de los corazones. Imitas viejos gestos heredados») o ridiculizar («La imaginada pajarita cree cantar; en verdad sólo murmura como un sauce inclinado sobre el río») a la primera.[4]

Pero la voz bufonesca no sólo dice sobre el decir de la otra, sino que también le impone una determinada manera de decir obligándola a seguir un proceso de introspección que saque a la luz lo interno, lo profundo, lo oculto, lo inadmisible:

> Pero no hables de los jardines, no hables de la luna, no hables de la rosa, no hables del mar. Habla de lo que vibra en tu médula y hace luces y sombras en tu mirada, habla del dolor incesante de tus huesos, habla del vértigo, habla de tu respiración, de tu desolación, de tu traición.
>
> En ti es de noche. Pronto asistirás al animoso encabritarse del animal que eres. Corazón de la noche, habla.
>
> Rápido, tu voz más oculta. Se transmuta, te transmite. Habla, pero sobre el escenario de cenizas; habla, pero desde el fondo del río donde está la muerte cantando.

Se impone, por tanto, la necesidad de hablar desde un espacio que permita el despliegue de lo que Bajtin llamaba la «conciencia de sí» del sujeto hablante.[5] Y la voz poética va a responder a esta imposición haciéndola suya: «*Es tan oscuro, tan en silencio el proceso a que me obligo*». La voz poética deja entonces de coincidir consigo misma para transmutarse en un «*animal*», en una «*niña loba*» que no requiere la Fig.-

[4] *Vid.* BAJTIN, M., *La poétique de Dostoïevski,* Paris, Éditions du Seuil, 1970, pp. 253-275.
[5] *Ibidem,* pp. 87-100.

ra de un bufón porque ella misma cumple esa función para con su propio enunciado. El sujeto deviene, así, un sujeto verdaderamente dialógico porque ha incorporado a su «otra».

Este nuevo sujeto se caracteriza, entre otras cosas, por distanciarse de su propio decir al modo en que el actor brechtiano se distancia del personaje que interpreta: «y yo expliqué (dentro de lo posible), mediante palabras simples (dentro de lo posible), palabras buenas y seguras (dentro de lo posible). Cúrame —dije». El sujeto dialógico tiende a problematizar de alguna manera su propio discurso a través de una segunda voz bivocal que no siempre se anuncia mediante marcas discursivas (paréntesis o guiones), sino que a menudo interviene de manera imprevisible: «Puertas del corazón, perro apaleado, veo un templo, tiemblo, ¿qué pasa? No pasa»; «Como si no pasara nada, lo cual es cierto»; «Mi última palabra fue yo pero me refería al alba luminosa»; «Y yo no diré mi poema y yo he de decirlo»; «mi posesión derecha, mi desposesión»; «mares y diademas, mares y serpientes».

El carácter dual del sujeto dialógico no proviene, pues, del enfrentamiento entre dos personajes, sino del enfrentamiento entre personaje y actor. La dualidad no se establece sobre un mismo nivel del enunciado, sino entre la superficie del mismo (la palabra monovocal del personaje) y, al menos, un segundo estrato (la palabra bivocal del actor). El sujeto dialógico no es un sujeto bidimensional (yo/otra) sino un sujeto tridimensional (yo/otra/Otro) que habla de su hablar, dice de su decir transformando el enunciado en una «polémica interna», en una lucha dialógica en la que el sentido tiende a permanecer abierto, inacabado, suspendido.

Este sujeto adquiere una profundidad inusitada cuando ingresa en el espacio textual una voz distinta: la voz del espectador. El sujeto hablante se desdobla de nuevo: ahora es sujeto y objeto del discurso que habla y se oye hablar. La voz del espectador, distanciada de las otras, interviene puntualmente para comentar («Va y viene diciéndose en solitario vaivén»), emitir juicios de valor («la voz que injuria tiene razón») o para deslegitimar a las otras voces como representantes de un sujeto que no se reconoce en ellas («Escucho mis voces, los coros de los muertos. Atrapada entre las rocas; empotrada en la hendidura de una roca. No soy yo la hablante: es el viento que me hace aletear para que yo crea que estos cánticos del azar que se formulan por obra del movimiento son palabras venidas de mí»). El sujeto, y con él su enunciado, adquieren así un carácter abismal.

El sujeto de las prosas poéticas, dividido en multitud de voces, es un sujeto descentrado, desgarrado, contradictorio, desposeído de sí mismo que se sumerge en una ceremonia implacable con el propósito de encontrarse («Briznas, muñecos sin cabeza, yo me llamo, yo me llamo toda la noche»), de rehacerse («Grietas y agujeros en mi persona escapada de un incendio. Escribir es buscar en el tumulto de los quemados el hueso del brazo que corresponda al hueso de la pierna. Miserable mixtura. Yo res-

tauro, yo reconstruyo») y que, sin embargo, conforme avanza en su proceso de introspección, no hace más que deshacerse («Tanto que hacer y yo me deshago», «Tú te desgarras. Te lo prevengo y te lo previne. Tú te desarmas. Te lo digo, te lo dije. Tú te desnudas. Te desposees. Te desunes. Te lo predije»). La escritura no es una labor de reconstrucción, sino una agotadora labor de deconstrucción que sólo sirve para recolectar despojos («Ahora tus despojos, recogerlos uno a uno, gran hastío, en dónde dejarlos»), para denunciar la «pobreza indecible» de un sujeto insosteniblemente plural, fragmentado, dialógico.

Frente a esta situación, el hablante reacciona dotando a la escritura de una nueva función: «Nada pretendo con este poema si no es desanudar mi garganta». La escritura se afirma, así, como una ceremonia carnavalesca de liberación, como un «transcurrir de fiesta delirante, un lenguaje sin límites, un naufragio [del hablante] en [sus] propias aguas».

2. *La carnavalización*

Las prosas poéticas de *Extracción de la piedra de locura* pueden leerse a partir del concepto bajtiniano de «carnavalización» como encarnación discursiva de la fiesta carnavalesca. Si el carnaval subvierte las leyes que rigen la vida de la sociedad civil para instaurar en su lugar la libertad como única ley, la «carnavalización» pizarnikiana subvierte las leyes que regían la poética monológica propia de los libros anteriores para hacer de la escritura un ejercicio de liberación de todo aquello que antes quedaba reprimido, velado, silenciado.

El «jardín», símbolo de aquel lugar utópico que en el imaginario pizarnikiano representaba el «centro del mundo», «el lugar de la cita»[6] en el que no cabía ningún tipo de escisión (yo/tú, yo/ella, cuerpo/poema, lenguaje/realidad…) y hacia el que el poema apuntaba permanentemente, ha sido reemplazado por el «bosque» como nuevo lugar de enunciación: «Hablo como en mí se habla. No mi voz obstinada en parecer una voz humana sino la otra que atestigua que no he cesado de morar en el bosque». El bosque es el lugar de la fiesta carnavalesca, allí donde «nada es cierto» porque todo es ambivalente.

[6] *Vid.* «Algunas claves de Alejandra Pizarnik», en PIZARNIK, A., *Prosa completa*, Barcelona, Lumen, 2002, p. 311.

2.1. *La escenificación de la ceremonia carnavalesca*[7]

Lo ambivalente es esencialmente carnavalesco por escapar a toda fijación, a toda inmutabilidad, a toda estabilidad, a toda ley. Bajtin insiste en el carácter ambivalente de la ceremonia carnavalesca en la que se entrona a un rey para luego destronarlo, en la que toda muerte supone un nuevo nacimiento, en la que la vida aparece como un suceder dinámico de continuas metamorfosis. Las prosas poéticas de *Extracción de la piedra de locura* escenifican esta ceremonia carnavalesca en tanto celebración del devenir cíclico de la vida. Se trata, en última instancia, de representar la muerte de un sujeto monológico y el nacimiento de un sujeto dialógico.

El sujeto hablante, inscrito en el umbral entre la vida y la muerte, interpreta su propia muerte:

> Sonríe y yo soy una minúscula marioneta rosa con un paraguas celeste yo entro por su sonrisa yo hago mi casita en su lengua yo habito en la palma de su mano cierra sus dedos un polvo dorado un poco de sangre adiós oh adiós.

Pero la muerte es «*un lugar de gestación*» de donde va a surgir un cuerpo poético y, con él, un nuevo sujeto:

> y mi cabeza, de súbito, parece querer salirse ahora por mi útero como si los cuerpos poéticos forcejearan por irrumpir en la realidad, nacer a ella, y hay alguien en mi garganta, alguien que se estuvo gestando en soledad, y yo, no acabada, ardiente por nacer, me abro, se me abre, va a venir, voy a venir.

Las imágenes a través de las cuales se escenifica este ritual de muerte y resurrección responden a la óptica típicamente carnavalesca del «grotesco» como «sistema de imágenes de la cultura cómica popular». El rasgo sobresaliente del grotesco, señala Bajtin, «es la *degradación*, o sea la transferencia al plano material y corporal de lo elevado, espiritual, ideal y abstracto». Las prosas poéticas pizarnikianas reflejan esta «degradación» a través de una serie de imágenes impensables en la poética pizarnikiana anterior como son las de un cuerpo deseante («Retrocedía mi roja violencia elemental. El sexo a flor de corazón, la vía del éxtasis entre las piernas»), desdoblado («Y lo absurdo de mi costado derecho, […] mi brazo derecho, mi hombro derecho, mi oreja derecha, mi pierna derecha, mi posesión derecha, mi desposesión») o despedazado («el cuerpo desatado y los huesos desparramados en el silencio de la nieva traidora», «un vivero de brazos, de troncos, de caras»). La ceremonia poética se ve con-

[7] *Vid.* BAJTIN, M. (1965), *La cultura popular en la Edad Media y el Renacimiento*, Barcelona, Barral Editores, 1971, pp. 7-57, y BAJTIN, M., *La poétique*…, pp. 155-184.

vertida en una ceremonia corporal de carácter obsceno como es el coito («he vagado y errado tanto para fundar uniones con el niño pintado en tanto objeto a contemplar, y no obstante, luego de analizar los colores y las formas, me encontré haciendo el amor con un muchacho viviente en el mismo momento que el del cuadro se desnudaba y me poseía detrás de mis párpados cerrados»), el alumbramiento («y mi cabeza, de súbito, parece querer salirse ahora por mi útero») o el sacrificio («sólo deseas presentarles el trofeo, quiero decir tu cadáver, y que se lo coman y se lo beban»). El poema como ofrenda, como «objeto a contemplar», deja paso a una nueva ceremonia en la que es el cuerpo el que se ofrece para celebrar la vida en su devenir cíclico.

Las imágenes grotescas no sólo representan el devenir cíclico como un conjunto de etapas (o escenas) ambivalentes entre sí, sino que pueden hacer que una misma escena resulte por sí misma ambivalente. La escena del nacimiento, por ejemplo, incluye en su interior el carácter «lúgubre» de la muerte «El nacer, que es un acto lúgubre, me causaba gracia»), las «cenizas» de un cadáver («veía el escenario de cenizas donde representé mi nacimiento») o el propio cadáver («Hablo del lugar en que se hacen los cuerpos poéticos —como una cesta llena de cadáveres de niñas»).

El «principio de la risa» es, según Bajtin, fundamental a la hora de entender el grotesco en su vertiente más popular y más enraizada a la ceremonia carnavalesca. El carácter cómico, alegre, jovial del grotesco popular cumple una función regeneradora porque «ayuda a librarse de ideas convencionales sobre el mundo, y de elementos banales y habituales; permite mirar con nuevos ojos el universo, comprender hasta qué punto lo existente es relativo, y, en consecuencia permite comprender la posibilidad de un orden distinto del mundo». El mundo del grotesco es un mundo dionisíaco, nietzscheano, en el que se exalta la vida en su dinamismo, su ambigüedad, su ambivalencia, su incertidumbre. La libertad jubilosa del grotesco no deja lugar para el miedo porque lo terrible «es vencido por la risa»,[8] porque el diablo allí es un ridículo espantapájaros.

El grotesco pizarnikiano de las prosas poéticas es, como veremos, heredero del grotesco romántico donde «el principio de la risa sufre una transformación muy importante», pero no termina de romper tajantemente con el cariz lúdico, festivo y cómico de la cultura popular carnavalesca. El tratamiento que recibe «la muerte», por ejemplo, refleja ese cariz típicamente popular. La muerte aparece como «la bella, la funesta, la espectral» para, poco después, transmutarse en «una bella dama que tañe un laúd y canta junto a un río». La muerte es, así, despojada de su carácter «funesto y espectral» para materializarse bajo la forma de una imagen pictórica apacible y relativamente familiar. El texto, sin embargo, no se contenta con esta transformación y

[8] ZAVALA, I. M., «Dialogía, voces, enunciados: Bajtin y su círculo», en REYES, G., *Teorías literarias en la actualidad*, Madrid, Ediciones El Arquero, 1989, p. 103.

opera otra: «contemplada desde atrás parecía una vieja mendiga y los niños le arrojaban piedras». La «bella dama» se convierte en «una vieja mendiga», la muerte es reducida a un espantapájaros de sí misma perdiendo de este modo toda su sacralidad como figura temible y como figura de culto.

Pero, como ya hemos anticipado, las prosas poéticas pizarnikianas responden, en su mayor parte, a la estética grotesca que inaugura el Romanticismo donde «la risa es atenuada, y toma la forma de humor, de ironía y de sarcasmo», donde «se glorifica su fuerza liberadora, pero no se alude a su fuerza regeneradora, y de allí que pierda su tono jocoso y alegre». El humor es fruto de un distanciamiento que convierte el mundo «en algo exterior, terrible e injustificad», es decir, en algo siniestro.

Lo siniestro es, según Freud, «aquella suerte de sensación de espanto que se adhiere a las cosas conocidas y familiares» y, también, «todo lo que, debiendo permanecer secreto, oculto, no obstante se ha manifestado».[9] Se trata de desvelar el lado oculto, prohibido, extraño de un mundo que creíamos conocer en su totalidad. El «espanto» que esto provoca no viene determinado por el hecho de tratarse de algo insólito y desconocido, sino por el hecho de tratarse de algo familiar que ha devenido repentinamente extraño, de algo íntimo y secreto que repentinamente ha salido a la luz.

Las prosas poéticas de *Extracción de la piedra de locura* podrían leerse plenamente a partir de esta idea de «lo siniestro», pues todo en ellas participa de la siniestralidad: El sujeto descubre a su «otra» («mi muchacha izquierda», la cual «es aún demasiado desconocida») y la deja intervenir en el discurso; mientras el lenguaje aparece extrañado, enajenado, enfrentado permanentemente a su otredad mediante la palabra bivocal. Pero lo que nos interesa ahora es hablar de la siniestralidad de las imágenes, de lo siniestro como expresión de lo grotesco.

El cuerpo grotesco por excelencia es aquel que está «en el umbral de la tumba y de la cuna» en el que confluyen el nacimiento y la muerte, la niñez y la vejez. Este modelo encuentra numerosas resonancias en las prosas pizarnikianas donde el sujeto que nos habla es un sujeto moribundo («Yo relato mi víspera»), agonizante («Grietas y agujeros en mi persona escapada de un incendio») y centenario («¿Y cuantos centenares de años hace que estoy muerta y te amo?») que, sin embargo, tiene «cara de niña». Pero esta ambivalencia se resuelve en ellas de un modo mucho más siniestro que jocoso.

Cuando en un poema muy anterior a *Extracción de la piedra de locura* la voz poética pizarnikiana decía «Recuerdo mi niñez / cuando yo era una anciana»[10] ya se estaba anticipando la siniestra ambivalencia de la infancia. Pero ahora lo siniestro se ve acentuado porque no es con «una anciana» con quien confluye la «niñez» sino con

[9] *Vid.* TRÍAS, E. (1982), *Lo bello y lo siniestro*, Barcelona, Ariel, 1988-2001, pp. 39-45.
[10] «El despertar», en *Las aventuras perdidas* (1958), pp. 92-94.

la misma muerte. La infancia de las prosas poéticas es una infancia muerta: «como una cesta llena de cadáveres de niñas», «con lo que permanece cuando avientan las cenizas de una joven muerta». Lo infantil, asociado a determinados colores (el azul celeste, el lila, el verde, el rosa), formas (el caballo, el corazón, la lila) o lugares (el bosque, el circo) se funde con la imagen de la muerte: «Y en mi sueño un carromato de circo lleno de corsarios muertos en sus ataúdes», «Por favor, mira cómo la calavera de perro suspendida del cielo raso pintado de azul […]». Hay, incluso, ocasiones en las que el efecto siniestro aparece multiplicado al adquirir la muerte cierto hálito de vida: «y los troncos sin cabeza vestidos de colores tan alegres danzaban rondas infantiles junto a un ataúd lleno de cabezas de locos que aullaban como lobos».

De hecho, el umbral entre la vida y la muerte, entre lo animado y lo inanimado es otro de los umbrales típicamente siniestros. «La duda de que un ser aparentemente animado sea en efecto viviente; y a la inversa: de que un objeto sin vida esté en alguna forma animado» provoca siempre un efecto siniestro. Las prosas poéticas explotan este efecto a través de una serie de imágenes de muñecas que «gesticulan y danzan (pero decir no dicen)», que desfilan «miraban desfilar —ellas, las imaginadas— un cortejo imaginario de muñecas con corazones de espejo», que gritan («En medio del camino te incrustaron, figurita errante, estás en el medio del camino y nadie te distingue pues no te diferencias del suelo aún si a veces gritas»); de figuras pictóricas que repentinamente cobran vida como ese «niño pintado» que «se desnudaba y me poseía detrás de mis párpados» o esa «bella dama que tañe un laúd y canta junto a un río» que, poco después, «se alejó cantando». El propio sujeto poético se afirma a sí mismo convertido en «una centelleante niña de papel plateado a medias ahogada dentro de un vaso de vino azul» o en una «minúscula marioneta rosa» que, no obstante, derrama «un poco de sangre» al morir.

2. 2. *El lenguaje carnavalesco*

El lenguaje carnavalesco está, como el cuerpo grotesco, hecho de contrastes violentos, de cruces intolerables para la Ley: lo sublime y trágico de la voz poética comparte espacio con lo vulgar y cómico de la voz bufonesca, la poesía confluye con la narrativa, la prosa se deja atravesar por el verso o por las marcas de oralidad. El lenguaje carnavalesco es también un lenguaje ambivalente que no busca determinar lo indeterminable, sino abrirse a lo indeterminado. Es por eso por lo que en las prosas poéticas, además de la palabra bivocal de la que ya hemos hablado, predominan la disyunción («Y hasta cuándo esta intromisión de lo externo de lo interno, o de lo menos interno de lo interno», «umbral de la más alta inocencia o tal vez tan sólo de la locura», «y vendrá o no vendrá») y la paradoja («haberse y no haberse dado vuelta como un cielo tormentoso y celeste al mismo tiempo», «Hubiese querido más que esto y

a la vez nada»,«Nada esperabas de su venida. Todo lo esperabas», «Escribo con los ojos cerrados, escribo con los ojos abiertos»).

Y es que el lenguaje carnavalesco está impregnado «de la gozosa comprensión de la relatividad de las verdades». Pero, en el caso de Pizarnik, esta «gozosa comprensión» está teñida de dramatismo, de dolor, de rabia. Kristeva, en su artículo «La palabra, el diálogo y la novela»,[11] insiste sobre este dramatismo propio de la experiencia moderna en el lenguaje. La risa que provoca la relativización del lenguaje como instrumento de representación, señala Kristeva, «no es simplemente paródica; no es más cómica que trágica; es ambas cosas al tiempo, es, si se quiere, *seria* y sólo así su escenario no es ni el de la ley ni el de su parodia, sino su *otro*».

2. 3. *La construcción de un cadáver intertextual*

La poética dialógica pizarnikiana carga con el cadáver de la anterior: con sus símbolos (el «lila», la «lila», el «jardín»), con sus imágenes (el doble, la infancia, la ofrenda), con sus anhelos (la «música», el «silencio»). Sin embargo, el color lila es ahora el color de un rito fúnebre, de una «mortaja»; la «lila se deshoja»; el jardín es «un jardín de ruinas», «de estatuas rotas»; el doble ha cambiado de estatuto, la infancia ha debenido siniestra, la ofrenda ha sido degradada, mientras la «música» y el «silencio» son las «ruinas de un canto olvidado».

Este ejercicio de «intratextualidad» coincide con un todavía tímido ejercicio de intertextualidad. En *Extracción de la piedra de locura*, la escritura pizarnikiana empieza a devenir ajena, a pregnarse del tono, de las imágenes y de las marcas discursivas de otras escrituras (el relato infantil, los textos sagrados, la mística medieval), de otros textos (la pintura de Hyeronimus Bosch), de otras lenguas («Nuit de coeur», «Tête de jeune fille (Odilon Redon)»); a recrear géneros arcaicos como el Cantar de Amigo, estructuras rítmicas ajenas («Sortilegios»),[12] citas de la tradición cultural («Sufro, luego no sé»).

Se inaugura, así, lo que será el palimpsesto pizarnikiano, es decir, «la construcción de un cadáver [inter]textual».[13] *Extracción de la piedra de locura* constituye el umbral de esa construcción.

---

[11] KRISTEVA, J., «La palabra, el diálogo y la novela», en *Critique*, 239, Paris, 1966, pp. 438-465, incluido en KRISTEVA, J., *Semiótica I*, Madrid, Editorial Fundamentos, 1978, pp. 187-225.

[12] Ivonne Bordelois señala la relación de hipertextualidad que este poema mantiene con «El humo» de Amelia Biagioni. *Vid.* BORDELOIS, I., *Correspondencia Pizarnik*, Buenos Aires, Editorial Planeta, 1998, pp. 80-83.

[13] *Vid.* NEGRONI, M., «Primer plano de un infierno musical», disponible en Internet en <http://www.eltribuno.com.ar/anteriores/2000/1/19/cultura.htm>.

Bibliografía

BAJTIN, M., *La poétique de Dostoïevski,* Paris, Éditions du Seuil, 1970.

——, *La cultura popular en la Edad Media y el Renacimiento,* Barcelona, Barral Editores, 1971 (1965).

——, *Estética de la creación verbal,* México, Siglo XXI Editores, 1982 (1979).

BORDELOIS, I., *Correspondencia Pizarnik,* Buenos Aires, Editorial Planeta, 1998.

KRISTEVA, J., «La palabra, el diálogo y la novela», en *Critique*, 239, Paris, 1966, pp. 438-465, incluido en KRISTEVA, J., *Semiótica I*, Madrid, Editorial Fundamentos, 1978, pp. 187-225.

NEGRONI, M., «Primer plano de un infierno musical», disponible en la URL de Internet: <http://www.eltribuno.com.ar/anteriores/2000/1/19/cultura.htm>.

PIZARNIK, A., *Prosa completa,* Barcelona, Lumen, 2002.

TRÍAS, E., *Lo bello y lo siniestro,* Barcelona, Ariel, 1988-2001 (1982).

ZAVALA, I. M., «Dialogía, voces, enunciados: Bajtin y su círculo», en REYES, G., *Teorías literarias en la actualidad,* Madrid, Ediciones El Arquero, 1989.

UNA VISIÓN DESPIADADA DE LA SOCIEDAD CAPITALISTA. LA MERCANTILIZACIÓN DE LO HUMANO EN *LA INCREÍBLE Y TRISTE HISTORIA DE LA CÁNDIDA ERÉNDIRA Y DE SU ABUELA DESALMADA*, DE GABRIEL GARCÍA MÁRQUEZ

ANTONIO CÉSAR MORÓN ESPINOSA
UNIVERSIDAD DE GRANADA

Desde el mismo comienzo del texto nos extraña por su desmesura el acto de servilismo de un personaje hacia otro, tanto, que podría parecer que nos hallamos ante el funcionamiento ideológico de un esquema social distinto al de la libertad, es decir, que parece que nos encontrásemos ante el esquema de un servilismo feudalizante en donde existiría la figura de un *señor* (la abuela) y la de un *siervo* (Eréndira). Pero más que darnos esa impresión por la evidencia de los hechos, por la actuación de los personajes, obtenemos esa impresión por la relación que se deja ver entre ambas, por la no rebelión de Eréndira, la cual parece que se encuentra así y que acepta su situación casi por designación divina; y algo de esto hay: «Eréndira se encontró de nuevo bajo el hechizo que la había dominado desde su nacimiento» (150), se dirá más tarde, ante la disyuntiva que se planteaba para este personaje entre volver con su abuela o con un marido, cuando permanece aún secuestrada por los frailes del convento.

Si el cuento hubiera estado ambientado en otro momento histórico, en una sociedad feudalista o esclavista no nos llamaría lo más mínimo la atención la relación entre ambos personajes, pero estando ambientado en el siglo XX, en pleno capitalismo, sí que nos llama la atención, porque una de las ideas principales que se detenta desde el mismo es la del sujeto libre, mientras que Eréndira no está concebida en el relato de este modo. Ahora bien, ¿es realmente la sociedad capitalista la cuna de la libertad, o mejor dicho, es esta libertad un concepto gratuito o conlleva tras de sí una compleja red de intereses de clase?

Traigamos a colación la crítica que desde el marxismo se realiza hacia la noción de sujeto libre, intentando destacar los elementos nucleares que más tarde nos servirán funcionalmente en el transcurso de nuestra interpretación del relato. Reflexionemos acerca de la siguiente cita:

> Cuando la «clase ascendente» burguesa desarrolla, en el curso del siglo XVIII, una ideología humanista de la igualdad, de la libertad y de la razón, da a su propia reivindicación la forma de universalidad, como si quisiera, de esta manera, enrolar en sus filas, formándolos con este fin, a los mismos hombres que no liberará sino para explotar. He aquí el mito rousseauniano del origen de la desigualdad: los ricos dirigen

> a los pobres el «discurso más reflexivo» que jamás ha sido concebido, para convencerlos de vivir su servidumbre como libertad. En realidad, la burguesía debe creer en su mito antes de convencer a los otros, y no solamente para convencerlos, ya que lo que ella vive en su ideología es esa relación imaginaria con sus condiciones de existencia, reales, que le permiten a la vez actuar sobre sí (darse la conciencia jurídica y moral y las condiciones jurídicas y morales del liberalismo económico) y sobre los otros (sus explotados o futuros explotados: los «trabajadores libres»), a fin de asumir, cumplir y soportar su papel histórico de clase dominante. En la ideología de la libertad, la burguesía vive así muy exactamente su relación con sus condiciones de existencia, es decir, su relación real (el derecho de la economía capitalista liberal) pero investida de una relación imaginaria (todos los hombres son libres, incluso los trabajadores libres). Su ideología consiste en ese juego de palabras sobre la libertad que revela tanto la voluntad de la burguesía de mistificar a sus explotados («¡libres!»), para mantenerlos sometidos, a través del chantaje de la libertad, como la necesidad que tiene la burguesía de vivir su propia dominación de clase en función de la libertad de sus propios explotados.[1]

Según teóricos como Althusser, la idea de libertad es tan solo un pretexto que la clase burguesa utiliza para que funcione la fuente de su existencia, que no es ni más ni menos que el mercantilismo. Una sociedad feudal anclada en el autoabastecimiento y en el esquema ideológico señor-siervo, el cual llevaba implícito para su funcionamiento un código muy férreo de lealtad, y por tanto de sedentarismo en torno al feudo, esa sociedad feudal, digo, no hubiera admitido nunca ideológicamente hablando, la creación de un mercado tal y como lo comprende la sociedad burguesa. La paradoja vendría ante la idea de que esa supuesta liberación del siervo ha traído para algunos hombres —para la clase proletaria— la conversión en algo peor que la servidumbre feudal, como es su devenir en mercancía, en la acción de compra-venta de lo único que el hombre posee por nacimiento que es su propia fuerza de trabajo. Éstas son en líneas generales las implicaciones que conlleva esta idea y a partir de las cuales vamos a comenzar el ejercicio crítico de esta obra de García Márquez.

El primer punto en el que ineludiblemente hemos de detenernos, es en el mismo título, ya que revela muy detalladamente gracias a la adjetivación casi desmesurada que en éste se utiliza, el sentimiento más íntimo del autor —que sin duda va a compartir con el lector— con respecto al relato, en orden a dos factores: 1) la historia relatada que es *increíble* y *triste* a la vez; *increíble*: porque las sociedades capitalistas piensan que han abolido la esclavitud; *triste*: porque se ha pasado a un modo peor de esclavitud como es la mercantilización del ser humano. 2) los personajes protagonistas, que ya desde el mismo título se antagonizan a partir de los adjetivos, idea esta que desde el comienzo del relato quedará absolutamente corroborada; así tendríamos por

[1] ALTHUSSER, Louis, «Marxismo y Humanismo», en *La revolución teórica de Marx*, Madrid, S. XXI, 1971. págs. 144-145.

un lado el adjetivo *desalmada* para referirse al personaje de la abuela, de la que además desde el comienzo mismo del texto se va describiendo su fisonomía caracterizada sobre todo por la obesidad: «La abuela, desnuda y grande, parecía una hermosa ballena blanca en la alberca de mármol» (p. 125),[2] imagen que sin duda nos traslada hacia la transformación grotesca que realizó Rimbaud sobre el mito de Venus Anadiomene en su famoso soneto, con lo cual en este punto, debido a la intertextualidad que se establece entre ambas obras, se nos incentiva como lectores el carácter de fealdad de la abuela, que en ningún momento García Márquez está destacando; por otro lado se nos hace hincapié en la inmensidad de este personaje: «Era tan gorda que sólo podía caminar apoyada en el hombro de la nieta, o con un báculo que parecía de obispo, pero aún en sus diligencias más difíciles se notaba el dominio de una grandeza antigua» (p. 125; el subrayado es nuestro). En esta frase se nos comienza a aparecer metonímicamente a través de un objeto (un báculo) el segundo elemento caracterizador de la abuela: el poder. De manera que podemos confirmar que el adjetivo *desalmada* conlleva una doble visión de este personaje: en primer lugar destacaríamos la más común, es decir, la de desalmada en tanto que criterio moral por su frialdad y crueldad ignominiosa, que tendremos oportunidad de comprobar inmediatamente y a lo largo de todo el relato en su dominio para con la nieta; y en segundo lugar podríamos decir desalmada en cuando a lo físico, ya que la presentación de este personaje es como la de un animal, la retrata como a una *ballena blanca*, de manera que su alma (que la tuvo, dado que la abuela no siempre fue así físicamente: «Amadís, el pobre, había rescatado a su hermosa mujer de un prostíbulo de las Antillas» (p. 126; el subrayado es nuestro)[3] ha devenido en un proceso de animalización a través de la cual la habría perdido. Quizás esta falta de alma sea la razón por la que la abuela no recibe un nombre en todo el relato. Y también la explicación de la muerte final del personaje a modo de gran bestia mitológica.

Por otro lado nos encontraríamos con el adjetivo *cándida* para referirse al personaje de Eréndira, que nos es presentada de este modo: «La nieta había cumplido apenas los catorce años, y era lánguida y de huesos tiernos, y demasiado mansa para su edad» (p. 125) Es inevitable pues destacar el ejercicio antagónico que se establece entre un personaje y otro desde el mismo título, y que en definitiva, va a ser uno de los reactores principales del relato: frente a la inmensidad y peso de la abuela, lo aéreo y libiano de Eréndira; frente a la edad avanzada de la abuela, la niñez de la nieta; frente

[2] GARCÍA MÁRQUEZ, GABRIEL (1976). «La increíble y triste historia de la cándida Eréndira y de su abuela desalmada», en *El coronel no tiene quién le escriba y otro relato.* Selección y estudio preliminar por Noé Jitrik, Buenos Aires, Librería del Colegio, pp. 123-175.

[3] Parece que por su profesión anterior la equiparación con la mujer que nos presenta Rimbaud cada vez se nos hace más evidente.

al poder y la dominación de la abuela, la indefensión de la nieta; en definitiva, frente a la crueldad desalmada de la abuela, la bondad cándida de Eréndira.

Este es el funcionamiento esquemático en torno al cual se articula el relato ya desde el mismo título; pero hemos de considerar que a lo largo del mismo, ambos personajes se nos van a ir haciendo más complejos, de manera que este esquema maniqueo se nos va a ir contradiciendo en muchos momentos a partir de la consideración de dos ideas básicas para la sociedad capitalista: la libertad y la felicidad. En torno a las mismas se va a producir la complejización de los personajes y la progresión de la historia.

Pero no podemos dejar de destacar en nuestra crítica otros tres elementos que no son ya personajes, aunque sí cabría considerarlos como amalgamados con los mismos, y que nos aparecen ya desde el comienzo de la narración. Analicémoslo: «Eréndira estaba bañando a la abuela cuando empezó el viento de su desgracia. La enorme mansión de argamasa lunar, extraviada en la soledad del desierto, se estremeció hasta los estribos con la primera embestida» (p. 125; el subrayado es nuestro) Efectivamente, encontramos: agua (por desplazamiento metonímico del verbo *bañando*) = mar; *fatum*, destino trágico = viento de su desgracia; y desierto.

Mar, desierto y *fatum*: esta tríada de elementos es la encargada de ofrecer a la historia su ambientación tanto desde el punto de vista pictórico como desde el punto de vista anímico. El agua, el mar, sin duda va a representar el deseo que en todo momento se verá truncado por el *fatum*, por el destino trágico, obligando a los personajes a permanecer anclados en el desierto. Toda acción que ocurra dentro de la historia estará enfocada desde estos tres elementos. Pudiéramos llegar a la conclusión entonces de que el esquema argumental que da vida a este relato es el del viaje de unos personajes a través del desierto buscando el mar, y cómo un extraño destino los obliga a permanecer constantemente en el desierto. Éste simboliza pues la realidad trágica y la angustia de los personajes (angustia de Eréndira causada por la humillación a la que la somete la abuela, y angustia de la abuela por recuperar la riqueza perdida y con ella su grandeza).

El deseo que esconde el mar es el de la libertad y la felicidad, justamente las dos claves que hemos destacado hace un momento como unidas a la complejización de los personajes de la abuela y la nieta. De manera que combinando nuevamente estos elementos, podemos considerar que ésta es la historia del viaje de un personaje (la nieta, Eréndira) a través del desierto, en busca de la libertad y la felicidad representadas por el mar, y a su vez, viaje que en busca igualmente de esa libertad y felicidad, se va a realizar en el interior del personaje, en su cambio de niña a mujer, con lo cual el estado de la niñez se nos mostraría en la obra como un estado de dependencia y esclavitud.

Por otro lado, esta es también la historia del viaje de otro personaje (la abuela) a través del desierto, privando de libertad y felicidad, y en definitiva de deseo, a su nieta, con lo cual al llegar al mar, esa privación se volverá en su contra, de manera que el viaje interior que va a realizar este personaje es pasar de la vida a la muerte.

Es ahora cuando podemos comprender perfectamente el funcionamiento dentro del relato y la motivación del nombre mismo de Ulises. Desde Homero, el nombre de Odiseo (Ulises) lleva inevitablemente implícito el sema de lo marino, de hombre de mar, y desde su propia presentación nos va a quedar claro esto en el relato: «era un adolescente dorado, de ojos marítimos y solitarios» (p. 138). Comprendemos ahora que sea de forma *sine qua non* este personaje quien redima a Eréndira de su esclavitud, y le otorgue la felicidad y libertad deseadas, ya que el mar sería el centro en el que Ulises despliega toda su astucia, cualidad en la que reside su fuerza.

Centrémonos ahora más detenidamente en la particular relación que se establece entre la abuela y Eréndira. Ésta es calificada como de *nieta bastarda* al parecer porque no tenía madre y tuvo que ser criada por su abuela; aunque en realidad nos importa poco para indagar en el funcionamiento textual el por qué de la bastardía de Eréndira; sí nos importa el hecho de tal, porque es desencadenante directo de su situación de esclavitud, es decir, que la conciencia esclavista de la abuela parece legitimarse en la figura de Eréndira por este hecho: «Cuando los Amadises murieron […] despachó a las catorce sirvientas descalzas, y siguió apacentando sus sueños de grandeza […] gracias al <u>sacrificio</u> de la nieta bastarda que había criado desde el nacimiento» (pp. 126-127).[4]

La conciencia esclavista de la abuela, queda patente perfectamente a las claras en sus acciones y en parlamentos como el siguiente, cuando, tras el viaje en camioneta que las conducirá del pueblo al desierto, el conductor se dispone a cobrarle: «—Cincuenta pesos— dijo. La abuela señaló al carguero. —Ya su esclavo se pagó por la derecha» (p. 133) De este modo, podemos decir que Eréndira tendrá que comprar su propia libertad: «Si las cosas siguen así —le dijo a Eréndira— me habrás pagado la <u>deuda</u> dentro de ocho años, siete meses y once días» (p. 137; el subrayado es nuestro) Esta *deuda* de la que habla no es solamente la que ha contraído Eréndira con su abuela tras el descuido que acabó por incendiar la casa, sino que refleja esencialmente una deuda anterior que es la que supone el precio de su libertad, por pertenencia de una persona a otra. Esa deuda que pagaba con su trabajo cuando existía el espacio privado de la casa (servilismo feudal), al desaparecer éste, en un espacio público, ha de pagarla con su cuerpo, que deviene inevitablemente en una mercancía (esclavismo capitalista); es por esto por lo que en torno a él aparece toda una forma de mercado, una fe-

[4] El subrayado es nuestro. Es muy interesante esta palabra porque remite a una conciencia de castigo divino, mítico, que va a funcionar a lo largo del texto.

ria que va creciendo más y más conforme más va creciendo el valor de su cuerpo y a su vez más se va cosificando: «—¿Qué diablos venderán ahí?— Una mujer» (p. 138). Aunque tras la salida al espacio público se ponga precio a la *deuda*, algo que en el espacio privado de la casa no se habría concebido nunca porque éste representaba una especie de feudo, parece ser que por principio Eréndira queda imposibilitada para pagarla, porque la abuela continúa esa mentalidad esclavista del espacio privado en el espacio de lo público: «Cuando yo te falte —prosiguió la abuela—, no quedarás a merced de los hombres, porque tendrás tu casa propia en una ciudad de importancia. Serás libre y feliz» (p. 164; el subrayado es nuestro) Es decir, que Eréndira sólo alcanzará la libertad y la felicidad cuando la abuela falte, cuando muera, en definitiva.

La antigua esclavitud y el servilismo feudal, en la sociedad capitalista se convierte en el devenir del ser en una mercancía. Ahora bien, este hecho que en las clases poderosas y amparadas por el Estado se plantea como negocio, al reflejarse de manera esquemática en las clases pobres, se plantea como contrabando, que no es ni más ni menos que el establecimiento de un mercado no contemplado legítimamente por el Estado. De este modo el desierto se va a convertir en una especie de centro neurálgico del contrabandismo. Y Eréndira en un objeto más de tráfico: «la abuela se la llevó en un camión de carga hacia los rumbos del contrabando» (p. 132), «Es territorio de misiones —dijo el conductor—. A mí no me interesa la caridad sino el contrabando —dijo la abuela» (p. 132). Curiosamente, el camión mismo donde las trasladan es de un contrabandista:

> Eréndira hurgaba con el dedo un saco de arroz. De pronto encontró un hilo, tiró de él, y sacó un largo collar de perlas legítimas. Lo contempló asustada, tendiéndolo entre los dedos como una culebra muerta, mientras el conductor le replicaba a la abuela: —No sueñe despierta, señora. Los contrabandistas no existen […] Todo el mundo habla de ellos pero nadie los ve—. (p. 133)

La denuncia más contundente en torno a la consideración de Eréndira como un objeto de tráfico contrabandista, la hacen un grupo de misioneros con los que se cruzan en el desierto. En el parlamento que reproducimos a continuación, podemos advertir además la consideración por parte de la abuela de Eréndira como un objeto de su posesión que hemos destacado anteriormente: «—No pasen esa raya— gritó [el misionero] […] —El desierto no es de nadie— dijo la abuela. —Es de Dios —dijo el misionero—, y estáis violando sus santas leyes con vuestro tráfico inmundo […] —Esa criatura es menor de edad. —Pero es mi nieta» (pp. 143-144).

Podríamos establecer una dialéctica contundente que funcionaría perfectamente en el texto: mercancía-Capitalismo/ser humano. Es decir, que la sociedad capitalista habría acabado con los valores del ser humano como tal, y por tanto con su existencia misma en tanto que su proceso de animalización por parte de las clases explotadoras

(ya hemos visto cómo funciona desde el principio el adjetivo *desalmada*), y de cosificación por parte de las clases explotadas. De manera que la única moral posible que se puede engendrar en un mundo como el que aquí se nos presenta es la del valor del dinero, es decir, que cualquier cosa está justificada a favor del negocio, del contrabando (como vimos, negocio de los desfavorecidos) Esta ideología descarnizada es la que habría ejemplificado García Márquez a manera de glosa de la teoría marxista acerca de la desconfianza en la idea de libertad establecida por la clase burguesa. Late tan hondamente esto último en el relato que, arriesgándonos a ser tachados de osados podríamos llegar a confirmar que el punto de partida de este cuento es un comentario ejemplificado, una glosa de la teoría marxista. Nos habría querido enfrentar cara a cara con nuestra realidad cotidiana que, por considerarla como algo natural, somos incapaces de percibir.

Hay un cierto tono mitológico, por otro lado, que salpica constantemente la historia, y que podemos apreciar principalmente en la aparición de la idea de fatalidad, o, como se enuncia en el texto, de la *desgracia*, que se asocia en todo momento con uno de los cuatro elementos de la naturaleza que es el viento, quizás haciendo significar que esa desgracia, ese *fatum*, es completamente indomable, porque está dentro de nosotros amalgamado con la Naturaleza, y que posee distintos grados de fuerza en los que puede afectar a los personajes. Esta fatalidad va a funcionar girando tanto en trono al personaje de Eréndira como en torno al personaje de la abuela. Mas, claro está, como son personajes antagónicos, la desgracia de una se convertirá en proporción inversa en el beneficio de la otra.

Si combinamos esta idea del *fatum* con la anteriormente expuesta dicotomía mercancía-Capitalismo/ser humano y consideramos que el motor de toda la historia se activa a partir de una actuación concatenadamente trágica de la fatalidad (el viento que tira el candelabro que quema la casa), podemos decir que en la historia, el devenir del ser humano en mercancía nace de una desgracia y más aún, es una desgracia. Con lo cual si interpretamos —como venimos haciendo hasta ahora— este relato como un ejemplo de una ideología social, como es la del Capitalismo —donde funciona actualmente esa dicotomía— podemos concluir con la idea de que para García Márquez la sociedad actual es una sociedad desgraciada, de explotados y de oprimidos, en la cual la dirección en la que sople el viento fatal se convierte en beneficio inversamente proporcional para la clase contraria.

¿Estaría esto alejado de lo que hemos propuesto del relato como una glosa del marxismo, es decir, estaría exento este elemento del *fatum* casi mitológico de la teoría marxista? De ningún modo. Baste observar para ello el comienzo del *Manifiesto Comunista*, donde se habla de un *fantasma que recorre Europa* para referirse al comunismo. ¿Acaso no comparten ideas similares ese fantasma del que nos habla el marxismo y esa desgracia, que a modo de ventisquero, azota la sociedad? Por supuesto

que el fantasma del comunismo en Marx sería una idea positiva, mientras que la desgracia sería en García Márquez algo entre lo negativo y lo neutro. El punto de confluencia está en la consideración de que ambos elementos a pesar de su inmaterialidad llevan en su esencia el cambio del rumbo de los acontecimientos.

El fin de la desgracia, el final tanto de la desgracia explicada en este cuento como de la desgracia social que se vive bajo el yugo del Capitalismo, será el de la ruptura de las cadenas del explotador para conseguir la llegada de la libertad y la felicidad, que el marxismo cifra en la llegada de la sociedad comunista y este cuento en una huida simbólica hacia la eternidad. Una vez rotas las cadenas en el cuento a través del asesinato de la abuela, de su eliminación como personaje, la dicotomía desierto/mar se disuelve, es cuando se puede concebir el mar «como el desierto pero con agua» (p. 141) que representa para el personaje de Ulises y según afirma en su primer encuentro con Eréndira, porque ya ha acabado la tragedia de la esclavitud capitalista; ahora el personaje se hace verdaderamente fuerte y puede convertirse ya en dueño de sus propios actos al margen del *fatum*:

> Eréndira […] iba corriendo contra el viento […] hasta que se acabaron las ciencias del mar y empezó el desierto, pero todavía siguió corriendo […] más allá de los vientos áridos y los atardeceres de nunca acabar y jamás se volvió a tener la menor noticia de ella ni se encontró el vestigio más ínfimo de su desgracia. (p. 175)

El *fatum*, la desgracia, desaparece cuando el personaje se revela, porque ahí es cuando se hace dueño de su destino, igual que en el marxismo la desgracia del proletariado desaparece tras la revolución, y es también a partir de ahí cuando se hacen dueños de su propio destino, en un mundo en el que todo ser humano será igual que otro, e incluso la geografía (mar-desierto) se equiparará al son de ese igualitarismo.

Bibliografía

ALTHUSSER, Louis, «Marxismo y Humanismo», en *La revolución teórica de Marx*, Madrid, Siglo XXI, 1971.

GARCÍA MÁRQUEZ, GABRIEL, «La increíble y triste historia de la cándida Eréndira y de su abuela desalmada», en *El coronel no tiene quién le escriba y otro relato.* Selección y estudio preliminar por Noé Jitrik, Buenos Aires, Librería del Colegio, 1976, pp. 123-175.

LA PALABRA DEL MUERTO: NACIÓN Y RAZA EN «LOS MORIBUNDOS», DE JULIO RAMÓN RIBEYRO

DAVID MUIÑO BARREIRO
UNIVERSIDAD DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

En el prólogo a *La palabra del mudo*, obra que reúne los cuentos de Julio Ramón Ribeyro, el escritor peruano señala como objetivo principal de dicho proyecto literario la restitución de la voz de aquellos que han sido obligados a permanecer en los márgenes de la sociedad peruana. Un buen ejemplo de tal vocación es el relato *Los moribundos*, incluido en el libro *Las botellas y los hombres* (1964), en el cual las desigualdades derivadas del racismo son mostradas a través de la anécdota de la presencia en la casa de una familia burguesa de dos soldados indios heridos . La llegada de ambos moribundos —uno peruano y otro ecuatoriano— delata los prejuicios de quienes los acogen, al tiempo que marca un claro contraste con las celebraciones a raíz de la victoria peruana sobre el ejército ecuatoriano. Así, ambientado en la ciudad norteña de Paita durante el conflicto fronterizo de 1940, el relato problematiza las categorías que determinan la estructura social de Perú, de tal manera que la distinción nacional, propia del enfrentamiento militar, acaba siendo sustituida por la diferencia racial que gobierna el funcionamiento real del país andino.

Mientras avanza el proceso de definición de las fronteras nacionales,[1] también el joven narrador y su padre han de enfrentarse a la revelación de las barreras culturales que los separan de los soldados moribundos. Frente a la masa de cuerpos inertes que entra diariamente en camiones a la ciudad, la muerte de su compatriota produce en ellos un efecto profundamente patético, reforzado tanto por su pasividad anterior como por tener lugar en la propia casa familiar. De esta forma, las injusticias que sustentan el drama de la guerra se hacen visibles a través de su incorporación, debido a la falta de espacio en los hospitales, a la intimidad de los personajes principales: «La presencia de esos soldados me causaba cierta opresión, como si al fin la guerra hubie-

[1] Si bien no es el tema de este estudio, la importancia de los conflictos fronterizos en la conformación de los Estados actuales es declarada por Anthony Giddens: «Unlike in the case of traditional states, a threat to a segment of the territory of a modern state is a potential challenge to its administrative an cultural integrity, no matter how barren or "useless" that segment of territory may be» (GIDDENS, Anthony, *The Nation-State and Violence: Volume Two of A Contemporary Critique of Historical Materialism*, Oxford, Polity Press, 1985, p. 291). Dada la relevancia simbólica de estos enfrentamientos, el cuestionamiento de las identidades nacionales que tiene lugar en el relato de Ribeyro adquiere una trascendencia todavía mayor.

ra metido sus zarpas en nuestra casa» (p. 148).[2] La supresión de las distancias físicas, vista como una invasión del espacio cotidiano, facilita la implicación emocional en el conflicto, a la vez que indica la pérdida de confianza en el sistema de valores asumido por el narrador y su padre.

Sin embargo, no sería adecuado considerar equivalentes las perspectivas del niño y su progenitor, ya que este último se maneja en un mundo de connotaciones ya aceptadas contra el que es incapaz de rebelarse, mientras que su hijo todavía se halla inmerso en el aprendizaje de los normas de sus mayores. Entre tales códigos, entendidos, citando a Julio Ortega, como «campos asociativos, organizaciones de nociones culturalmente situadas» (p. 132), destaca sin duda el correspondiente a la diferenciación nacional, el cual es inaugurado superficialmente dentro del relato por el hermano del narrador al clasificar a los fallecidos: «Los que tienen polainas son los ecuatorianos. Los que tienen botas son los peruanos» (p. 146). Más allá de las explicaciones sobre la indumentaria de los soldados, el código nacional es explicitado en la declaración de los tópicos que definen históricamente a los habitantes de ambos países: «a los ecuatorianos les dicen MONOS (sic). […] A nosotros, en Ecuador, nos dicen GALLINAS (sic) porque hemos perdido todas las guerras, la con Chile, la con Colombia… qué sé yo… Pero ésta sí que no la perdemos» (p. 146). El conflicto militar constituye, pues, un escenario dedicado al establecimiento y la recreación de las identidades nacionales, viviéndose éstas como un parámetro básico de la conciencia individual.

A pesar de las indicaciones ofrecidas por su hermano, los esquemas incorporados por el narrador se muestran inútiles ante los soldados moribundos, quienes, a raíz de la ausencia de prendas clarificadoras o rasgos distintivos, sólo pueden ser identificados por su origen indígena,[3] vinculado ya con una condición social concreta: «parecían dos pastorcitos cajamarquinos o dos de esos arrieros que yo había visto caminando infatigables por las punas de Ancash» (p. 148). Así, la primera reacción del joven testigo consiste en otorgarles una misma nacionalidad a los heridos, aunque para ello deba recurrir a una justificación arbitraria: «Son peruanos. Los ecuatorianos deben ser más peludos» (p. 148). En los días siguientes a su llegada, la procedencia de los heridos se convierte en una incógnita que obsesiona a los demás personajes, los cuales se aventuran en múltiples conjeturas para clasificarlos, hasta que el despertar del soldado

[2] Citamos por RIBEYRO, Julio Ramón, «Los moribundos», en *Cuentos completos*, Madrid, Alfaguara, 1994, pp. 146-153.

[3] James Higgins añade un importante matiz a la confusión que se produce en torno a los heridos: «una de las razones por las cuales resulta imposible distinguir al uno del otro es que, para los «blancos», los indígenas no tienen identidad individual, sino que constituyen una anónima masa uniforme» (HIGGINS, James, *Cambio social y constantes humanas. La narrativa corta de Ribeyro*, Lima, PUCP, 1991, p. 67).

ecuatoriano pone fin a su curiosidad. La reacción de los miembros de la familia delata, en consecuencia, la necesidad compartida de establecer las fronteras entre el aliado y el enemigo, a la vez que la ansiedad originada por la semejanza de dos individuos cuyas respectivas naciones se enfrentan militarmente con el objetivo de diferenciarse.

Si la primera brecha abierta en el código nacional responde a la neutralización de las oposiciones que daban sentido al conflicto bélico, la segunda atañe a la exposición de las divisiones internas que definen Perú, poniendo en duda incluso la viabilidad de su proyecto nacional.[4] Según indica Benedict Anderson, «la nación se concibe sienpre como un compañerismo profundo, horizontal»,[5] esto es, como un conjunto de individuos hermanados idealmente por la colaboración y el respeto, algo que sin duda contrasta con los vínculos que se crean entre los personajes del relato de Ribeyro. En este sentido, la misma posibilidad de comunicarse les resulta negada al padre del narrador y el soldado peruano: «¿Qué quieres? ¿Quieres agua? ¿Quieres que te echen un poco de aire? ¡Pero habla en castellano, si quieres que te entienda! De Jauja, sí, ya sé que eres de Jauja, pero ¿qué más?» (pp. 151-152). Asimismo, frente a la conexión íntima que existe entre los soldados, el cabeza de familia carece de información detallada sobre el fallecido, el cual representa una figura ajena a su experiencia e interés: «quedó mirando el papel que había escrito y lo leyó varias veces. Habrá que mandar esto —dijo— Pero, ¿a quién? ¿para qué?» (p. 153).

La negación de la comunicación subraya la pertenencia de tales personajes a comunidades casi irrenconciliables, la indígena y la criolla, colectividades que se distinguen tanto por sus características culturales como por su nivel económico. Con ello, la problemática que surge de la contraposición de ambas comunidades es enfatizada por la ausencia de una narrativa capaz de unirlas, tal como lo indica el hecho de que los moribundos, supuestos adversarios, comparten más rasgos el uno con el otro que con sus compatriotas: «Él y yo hablamos la misma lengua» (p. 152). Por lo tanto, queda claro que, una vez desmitificado el imaginario nacional, la identidad de las figuras principales del cuento se desplaza al ámbito de la raza, categoría que determina en buena medida la posición real de cada individuo en la jerarquía social.

El desmantelamiento de la ficción colectiva posibilita la enfatización de las consecuencias del pensamiento racista en la constitución de Perú, un país que, en palabras

[4] La fundación del principio de nacionalidad presupone la anulación de las diferencias fundamentales que puedan existir entre los individuos que componen la comunidad. Así, la nación es imaginada como una forma simbólica de bautismo, de ahí las palabras de José de San Martín, «fundador» de Perú, citado por Benedict Anderson: «en lo futuro, los aborígenes no serán llamados indios ni nativos; son hijos y ciudadanos del Perú, y serán conocidos como peruanos» (ANDERSON, Benedict, *Comunidades imaginadas. Reflexiones sobre el origen y la difusión del nacionalismo*, trad. Eduardo L. Suárez, México, Fondo de Cultura Económica, 1993, p. 80).

[5] ANDERSON, *op. cit.*, p. 25.

de Julio Ortega, podría ser definido como «una sociedad precapitalista que se moderniza sin democratizarse» (p. 130). En efecto, como señala Peter Elmore, «el racismo peruano no es «burgués», sino colonial, pero la modernización capitalista de mediados del siglo XX no lo vuelve caduco ni obsoleto»;[6] así, la discriminación étnica precede incluso a la delimitación de las naciones en liza, convirtiéndose, por así decirlo, en el sustrato más profundo de la psiquis y el comportamiento de un amplio sector de los peruanos y ecuatorianos. A pesar del carácter precapitalista del racismo peruano, cada grupo racial ajusta su funcionamiento a un esquema de clases,[7] en la medida que la posición hegemónica de la comunidad criolla se corresponde con el dominio paralelo de la burguesía. La evidencia de dicho nivel social se demuestra a través de la composición de la fiesta que celebra la victoria peruana, en la cual confluyen ciudadanos de uno y otro país, unidos por su común origen criollo y su cercanía al poder: «Mucha gente importante de la ciudad fue invitada a la comida de esa noche, entre ellos, el comandante de la zona y un ecuatoriano que era dueño del Chimborazo, el bar más grande de Paita» (p. 151).

Los moribundos representan a un colectivo condenado a sufrir la carencia y sometido por las clases más favorecidas, entre las que se cuentan tanto la familia protagonista como los militares que vigilan el curso de la guerra. Inmersos en el horror y el peligro del conflicto, los soldados indígenas se distinguen de sus superiores por las marcas que la guerra deja en su cuerpo, unas señales o vacíos de las cuales los otros carecen, aunque la hermana del protagonista insista en buscarlas en su novio, teniente del ejército peruano: «Mi hermana lo tocaba por todas partes, para ver si estaba herido, sorprendida de que viniera de la guerra sin que le faltara un brazo o por lo menos un dedo» (p. 147). Las víctimas a las que da lugar el enfrentamiento militar son objeto de una doble exclusión, en tanto que los alcanza como indígenas y como futuros cadáveres, por lo cual su deshumanización se hace completa: «Ya no parecían hombres los muertos en camionadas. Parecían cucarachas o pescados» (p. 146). En último término, dicha desgracia no da origen a ninguna compensación, sino todo lo contrario, ya que el dolor de los heridos acaba por transformarse en delito al perturbar la tranquila existencia de los demás individuos, identificada aquí con el espectáculo del patrioterismo:

---

[6] ELMORE, Peter, *El perfil de la palabra: la obra de Julio Ramón Ribeyro*, Lima, Fondo de Cultura Económica, 2002, p. 96.

[7] En su artículo dedicado a las relaciones entre la etnicidad y las clases sociales en la narrativa de Ribeyro, Dunia Grass hace referencia a la complejidad del racismo: «el problema del indio no es exclusivamente una diferencia étnica sino que tiene sus raíces en la desigualdad y marginación socioeconómica del Perú» (GRASS, Dunia, «"De color modesto": etnicidad y clase en la narrativa de Julio Ramón Ribeyro», en *Revista de crítica literaria latinoamericana*, 48, 1998, 173-184. La cita pertenece a la página 174).

> En medio del regocijo del armisticio, los moribundos eran como los parientes pobres, como los defectos físicos, lo que conviene esconder y olvidar para que nadie pueda poner en duda la belleza de la vida. […] Mi hermano había perdido el interés por ellos y prefería irse por las playas a cazar patillos y mi madre, resignada, había asumido la presencia de los soldados, entre jaculatorias, como un pecado más. (p. 150)

La cercanía de los soldados despierta la mala conciencia de quienes deben soportarla y, a medida que aumenta el número de heridos, éstos se convierten en instrumentos de venganza contra aquellos vecinos del pueblo que poseen un cuarto vacío: «Hoy he metido siete heridos en la parroquia y cuatro en la casa de Timoteo Velázquez, que tiene huerta. ¡Y que no me frieguen mucho ni me miren de reojo en la calle porque les meto heridos en su casa!» (p. 147). La violación simbólica del recinto familiar resulta maquillada mediante la reclusión de los moribundos, puesto que con ella se cumple con el doble propósito de preservar el orden habitual y contribuir al fortalecimiento del bando vencedor: «¡Tú eres nuestro preso! ¿No sabes que la guerra la hemos ganado? ¡Regresa a tu cuarto!» (p. 151). Como resultado de todo ello, la distribución de la casa llama la atención una vez más sobre la organización del mapa social peruano: el lugar ocupado por la comunidad indígena en la sociedad se traduce metafóricamente bajo la forma del pequeño depósito en el que agonizan ambos soldados, a la vez que el comedor donde se desarrolla la celebración señala los límites simbólicos de las clases que ostentan la hegemonía. El espacio familiar cobra, en consecuencia, una importancia crucial en el significado del cuento y adquiere una función cronotópica evidente,[8] en tanto que, cumpliendo con el concepto de Bajtin,[9] es a través de él cómo se materializan los elementos más abstractos de la narración.

La escena final del relato refuerza la oposición espacial antes referida, ya que la alegría que domina la fiesta aparece como un contrapunto de la agonía del soldado peruano, cuyos intentos de comunicación suscitan las risas de los invitados: «¿Alguien de ustedes sabe quechua? —oí que preguntaba. Algo respondió Marcos y los invitados se echaron a reír» (p. 152). Tras asistir a la muerte de su compatriota, el narrador y su padre abandonan el depósito sin prestar atención a las súplicas del ecuatoriano y regresan al comedor, cambiando el olor nauseabundo de la diarrea por los postres y el champán con los que los reciben sus iguales. La reacción del padre del narrador ante las preguntas de su esposa consiste en la negación de lo sucedido, lo cual hace que la

[8] Entre los cronotopos recurrentes en la obra de Ribeyro, cabe destacar el espacio del bar y sus sucedáneos, en el cual se desarrollan buena parte de los textos que componen *Las botellas y los hombres*. Dichos lugares, junto al aquí analizado, se sitúan en el centro de la negociación de las relaciones de los personajes, haciendo visibles los movimientos de inclusión y exclusión que se producen en el seno de la sociedad.

[9] BAJTIN, Mijail, *Teoría y estética de la novela*, trads. H. S. Kriúkova y V. Cazcarra, Madrid, Taurus, 1989, p. 404.

figura del indio, ya presentada como sujeto de la carencia, pase a convertirse también en un vacío del discurso: «¿Qué ha pasado? —preguntó mi mamá por lo bajo, […] Nada —respondió y se sentó en su silla, mirando fijamente la medalla nueva que brillaba en el pecho del comandante» (p. 153). La toma de conciencia del padre se confunde con la frustración derivada de su cobardía, dos sensaciones que parecen ser subrayadas por la contemplación de la insignia del militar, en la que Peter Elmore cree observar, como en otros cuentos de Ribeyro, la marca de un orden insensato, basado en este caso en el estigma del racismo.[10]

La vergüenza que siente el padre del narrador ante su conducta es interpretada por su hijo como un fenómeno similar a la ebriedad, ya que provoca también un mismo enrojecimiento de su rostro: «Tenía la nariz colorada, como cuando se emborrachaba» (p. 152). Por tanto, el sentimiento de humillación del padre contribuye a su propia desmitificación en la imaginación del niño, de tal manera que, tras la observación de los vicios paternos se evidencia la desconfianza no sólo hacia el propio origen sino también respecto a las narrativas que habían establecido tradicionalmente la identidad de la nación peruana. Sin embargo, el narrador no siempre asume una postura clara respecto a los acontecimientos de los que es testigo, unos sucesos que, si bien transcurren durante la infancia del personaje, parecen ser enunciados desde un presente difuso. Este carácter indeterminado impide leer en el relato las huellas de la evolución personal del narrador, por lo cual los conflictos representados quedan abiertos, sin que la revelación de la hipocresía de la comunidad criolla dé lugar a una solución definitiva.

En conclusión, el relato *Los moribundos* constituye una de las mejores muestras de la vertiente social de la obra de Julio Ramón Ribeyro, si bien se diferencia de muchos de sus textos por trasladar el foco de atención del autor de la clase media limeña a la sociedad provinciana de una ciudad del Norte. A pesar de ello, en el cuento aquí comentado puede sentirse, al igual que en la mayoría de la obra del escritor peruano, el dolor que nace del fracaso de los múltiples vínculos creados entre los individuos, separados en este caso por las fronteras del racismo. Dentro de este tono melancólico, persiste, sin embargo, la vocación de incorporar al diálogo simbólico de la sociedad el testimonio de los marginados y los perseguidos, entre los cuales se cuentan sin duda los soldados que dan sentido al cuento analizado. Así pues, el lector se encuentra ante la tarea de escuchar atentamente la voz de aquellos destinados a desaparecer tras el velo de la muerte o el olvido, siendo retado a tomar conciencia de las injusticias de las que es testigo a través del testimonio de la ficción.

---

[10] ELMORE, *op. cit.*, p. 98.

Bibliografía

ANDERSON, Benedict, *Comunidades imaginadas. Reflexiones sobre el origen y la difusión del nacionalismo*, trad. de Eduardo L. Suárez, México, Fondo de Cultura Económica, 1993.

BAJTIN, Mijail, *Teoría y estética de la novela*, trads. H. S. Kriúkova y V. Cazcarra, Madrid, Taurus, 1989.

ELMORE, Peter, *El perfil de la palabra: la obra de Julio Ramón Ribeyro*, Lima, Fondo de Cultura Económica, 2002.

GIDDENS, Anthony, *The Nation-State and Violence: Volume Two of A Contemporary Critique of Historical Materialism*, Oxford, Polity Press, 1985.

GRASS, Dunia, «"De color modesto": etnicidad y clase en la narrativa de Julio Ramón Ribeyro», en *Revista de crítica literaria latinoamericana*, 48, 1998, pp. 173-184.

HIGGINS, James, *Cambio social y constantes humanas. La narrativa corta de Ribeyro*, Lima, PUCP, 1991.

RIBEYRO, Julio Ramón, «Los moribundos», en *Cuentos completos*, Madrid, Alfaguara, 1994, pp. 146-153.

RECONSTRUIR LA HISTORIA Y LA MEMORIA: EL CASO DE *EL DOCK*, DE MATILDE SÁNCHEZ

GEMA D. PALAZÓN SÁEZ
UNIVERSITAT DE VALÈNCIA

1. *Introducción*

«Algunos años atrás, en el Dock, no podría decir cuántos años hace exactamente, comenzó una historia. En rigor dos historias o tres, tal vez más historias, una historia por cada uno de nosotros»[1]. Así comienza la obra de Matilde Sánchez, *El Dock*, con una referencia clara a *Respiración artificial*[2] de Ricardo Piglia que da paso a un particular diálogo entre ambas novelas alrededor de la Historia y las historias, sobre todo en la primera parte. Es por eso que abordaremos el análisis de algunos de los aspectos que se problematizan en *El Dock* en dos apartados: el primero referido a la Historia y su reconstrucción a partir de la memoria y el recuerdo; el segundo, centrado, al igual que la novela, en el discurso íntimo de orden familiar que se establece entre los dos protagonistas.

2. *Reconstruir la Historia, recordar la vida*

> ¿Cuál es, en principio, el punto de contacto entre la Historia (un discurso público, un saber institucionalizado, un ejercicio basado en fuentes documentales) y la memoria (una experiencia privada, una facultad cognitiva, una posibilidad de la conciencia subjetiva)? Algo del orden del recuerdo y el olvido, que se proyecta en una dimensión social […] y que procede de una dimensión experiencial, en tanto la Historia y la memoria parten de un lugar de pérdida y desde ese lugar acuden al pasado para obtener sus réditos: ambas dependen de la representación y no de la presencia.[3]

---

[1] SÁNCHEZ, Matilde, *El Dock*, Buenos Aires, Planeta, 1993, p. 9. En adelante citaré por dicha edición con el número de página entre paréntesis.

[2] «¿Hay una historia? Si hay una historia empieza hace tres años» (PIGLIA, Ricardo, *Respiración artificial*, Barcelona, Anagrama, 2001, p. 7).

[3] GIRONA, Nuria, «Mal de Historias», en BERNAL Assumpta, COPERÍAS, María José y GIRONA, Nuria (Eds.), *Narrativa i Història*, Valencia, Quaderns de Filología de la Universitat de València, Estudis literaris, vol. 7, 2002, pp. 1-12. Buena parte de este trabajo tiene su origen en las incontables conversaciones con la profesora Nuria Girona y las reflexiones alrededor de la Historia, el cuerpo y la memoria a través de la lectura de algunas de sus obras como *El lenguaje es una Piel* (Valencia, Grup d'Estudis Iberoamericans, 1995) o *Escrituras de la Historia (*Valencia, Quaderns de Filología, Anejo XVII, 1995).

El Dock comienza con una imagen en directo, en una habitación y frente a un televisor. Una mujer y un hombre comparten una tarde calurosa de abulia y hastío mientras quedan hipnotizados por la retransmisión de lo que parece ser un asalto de los «rebeldes» a un cuartel militar. El hecho ficcionalizado remite al fallido ataque al Regimiento La Tablada en enero de 1989,[4] y la imagen que se nos proyecta en la primera escena es la de una mujer que yace muerta en el suelo, pero que conserva todavía algunos destellos de vida a modo de pequeños deslizamientos de su cuerpo quebrado y que irrumpe en una escena de marcado carácter militar y también masculino. La presencia de esa figura femenina, vacía de significado, genera todo un discurso mediático y mediatizado que va dibujando una determinada historia oficial para ese cuerpo. La escena se describe en relación a la fascinación que produce para quienes miran, el objeto presentado, enganchados como están al televisor, asistiendo a los últimos despojos de una vida que llega a su fin sin pudor y sin intimidad:

> Permanecimos mudos frente a las imágenes y yo tuve que explicárselo todo otra vez a Kim, es decir, lo poco que había comprendido […] Le conté lentamente algunas cosas que habían ocurrido, es decir, la historia de la historia de la historia, según lo definió Kim, retrocediendo un poco más a cada explicación, con la certeza de estar ligando por la fuerza distintos acontecimientos para conseguir una apariencia de orden histórico que, en los hechos, no resultaba menos confusa. (p.18)

La imagen suscita un discurso periodístico muy similar al de los atentados del 11-S y el 11-M,[5] basado en la espectacularidad del hecho televisivo al que asistimos de forma inmediata y que provoca en el espectador una necesidad insaciable de imá-

[4] BRACAMONTE, Jorge, «Narraciones argentinas contemporáneas: memorias, identidades y espacios utópicos», *2000 meeting of the Latin American Studies Association, Hyatt Regency Miami, March 16-18*, 2000, p. 5. El autor señala cómo *El Dock* se abastece de hechos históricos recientes y una noticia periodística para inscribirse en el discurso histórico y polemizar sobre las relaciones de poder militar con los derechos humanos. Bracamonte insiste en cómo la novela transformarlo narrativamente los hechos en un presente amnésico en el que los militares, pertenecientes a los sectores hegemónicos de la sociedad, recuperan las identidades ausentes y silenciadas durante la dictadura que habían pretendido borrar de la historia oficial.

[5] Si en el atentado del 11-S todos nos mantuvimos expectantes a las pequeñas manchitas borrosas que aparecían en pantalla y que se correspondían con cuerpos arrojados al vacío (convirtiéndonos así en testigos de suicidios televisados) y las imágenes de la destrucción del 11-M se repetían incansablemente en nuestros televisores, recuperando insistentemente el horror de la muerte; en *El Dock*, el interés de la retransmisión del ataque terrorista se centra en la representación y visualización de la muerte de una mujer en tiempo real. El espectador se transforma en testigo de un hecho privado (la muerte) trasladado por la televisión a un espacio público que posibilita la aparición de sujetos anónimos en los medios de comunicación de masas como testimonios que tienen cabida en el discurso público. Para profundizar en este aspecto, véase el artículo de Jaume Peris «Contradicciones del testimonio: entre la elaboración del trauma y la difusión masiva» (en prensa) que aborda este y otros temas en el campo chileno.

genes y respuestas ante el horror. Del mismo modo, la narradora de *El Dock* va saltando de canal en canal, buscando nuevas imágenes, nuevos planos desde los que observar ese cuerpo vacío que espera ser resignificado primero por la prensa, después por la protagonista.

El discurso público y también político, indisociable en toda dictadura, acaba derivando en la inscripción de ese cuerpo vacío en el orden de la subversión: «la participación de una mujer, aunque no pareciera advertirlo ninguno de los periodistas […] cambiaba por completo el signo del ataque. Por obra de esa mujer, muy pronto los rebeldes serían llamados terroristas» (p. 14).

La mujer que yacía en el suelo se acaba convirtiendo en una terrorista suicida que optó por tirar de la anilla de una granada adosada a su cuerpo. Este hecho obligará a redefinir el ataque, perpetrado por una mujer cuyo nombre de guerra era Poli y que además era madre. Estas dos claves ponen sobre la pista a la narradora de *El Dock*, que primero la relaciona con el nombre de un perro que tuvo de niña, después con un familiar lejano y finalmente con una prima amiga suya en la infancia.

Al igual que durante la primera guerra del Golfo (1991) se nos presentó Irak como la tercera potencia nuclear y cuarta militar del mundo, o Bin Laden se convirtió en el As de corazones de la baraja estadounidense, pasando a ser un hombre omnipresente y omnipotente; el discurso periodístico magnifica en gran medida el asalto al Dock. Los guerrilleros se convierten en un grupo terrorista organizado y una amenaza, porque «como el relato provenía de los cobardes, su versión magnificaba olímpicamente el valor y la hostilidad de los agresores» (p. 24). Es precisamente este tipo de discurso el que genera la necesidad para la narradora de *El Dock* de reconstruir la otra historia de Poli:

> si cuento esto acerca del Dock, no es porque me interese. Todo lo contrario. No me interesan ni los destacamentos en general, ni el Dock en particular, ni el poder que emana de ellos, ni siquiera la posibilidad de eliminarlos. Sólo me veo obligada a describir, lo más someramente posible, el marco real del hecho. Me refiero a la muerte de Poli. (p. 19)

El relato plantea la búsqueda de lo real de una subjetividad, de un sujeto muerto del que se pretende dar cuenta y que no viene motivado por lo político o las circunstancias históricas que rodearon su muerte, sino por el final de una vida con cuya representación periodística la narradora no la identifica. *El Dock* se configura así como la búsqueda continuada de un pasado y una Historia que se figuran amnésicos, cuya reconstrucción sólo puede partir del orden de la memoria y del recuerdo personal, un recuerdo que apela a la experiencia del sujeto, a lo familiar, y que por ello oscila constantemente entre las imprecisiones de lo que la Historia cuenta y lo que la historia fue: «la cronología pretende que todo ocurrió hace no más un par de años […] sin

embargo yo creo que no es verdad, porque en el recuerdo es como si todo hubiera ocurrido en otro tiempo, en otro lugar y a otras persona» (p. 9). Nos encontramos ante un sujeto que vive de forma traumática la experiencia de la violencia política de la posdictadura, porque el presente anclado en nada, remite a un pasado que ha borrado sus huellas a no ser por la necesidad de recuperar el cuerpo de Poli para reinscribirlo en el acontecer de la Historia, para «rescatarla del anonimato y la nada. Poli había existido […] había tenido un pasado y una familia. Poli había sido alguien y no simplemente un fantasma» (p. 43) como se acaba configurando en el discurso periodístico y la Historia de la nación. Pero la necesidad de reconstruir a Poli, de identificar su cuerpo en la morgue y darle un contexto histórico, exige además que, para no olvidar su historia, se recuerde también la de los acontecimientos y el cuerpo social del que toma parte. Aunque la historia del Dock no comienza propiamente en el Dock, sino en una habitación y frente a una televisión, en un adentro casi doméstico de no ser por la desestructuración de las relaciones que se establecen entre los sujetos que la cohabitan. La narradora de *El Dock* asume la muerte de Poli como se acepta el reto de resolver un enigma (p. 34).

Toda historia es una conjetura, se llega a afirmar en la novela, y el tiempo del relato oscila permanentemente entre ese 1989 y el tiempo coetáneo de la publicación de la novela, en una suerte de confusión de los tiempos que acentúa el carácter borroso de la memoria y evidencia los mecanismos que desde el poder se ejercen en todo régimen totalitario y que tienen su base en las políticas de olvido,[6] en generar un pasado de estabilidad y orden, de carácter disciplinario o, como en el caso de la dictadura española, del borrado por completo.[7]

Pero avancemos en la historia del relato, la narradora ha identificado a Poli (de quien tampoco conoceremos su nombre real, tan amnésico y anónimo se manifiesta ese cuerpo) y tras una llamada telefónica tiene que hacerse cargo del hijo de ésta, Leo, hasta que algún familiar lo reclame, algo que no ocurrirá durante toda la novela porque el modelo familiar tradicional no sirve, está desaparecido.[8] A partir de esta cons-

---

[6] Jorge Bracamonte ha señalado también el carácter coetáneo de la novela, para quien «esos militantes-guerrilleros que intentan tomar el Dock traen repentinamente las identidades de un pasado que los sectores hegemónicos de la sociedad habían impulsado negar o trastocar…», *art. cit.*, p. 6.

[7] Existe una afirmación consensuada a lo largo de nuestro proceso de democratización tras la dictadura: «nuestra historia democrática comienza con el período de la transición, antes, nada». Esta afirmación toma como pacto de estabilidad la omisión total del proyecto de la República, frustrada por el golpe militar de 1936. Véase MORÁN, Gregorio, *El precio de la transición*, Barcelona, Planeta, 1992.

[8] Margarita Saona advierte que «las políticas de reconciliación después de los abusos cometidos por las dictaduras militares(en Argentina y Chile) dejaron sin castigar a los culpables y crearon un vacío moral entre la población y las instituciones del estado […] la nación es una

tatación, la mujer de *El Dock* asume la orfandad de Leo y de este modo, acciones del orden de lo privado (adopción de Leo) y de lo individual (reconstrucción de la historia de Poli), trascienden a la esfera pública (modelo de familia) y a lo social (reconstrucción del cuerpo colectivo de la resistencia a partir de las figuraciones maternas).

La narradora de *El Dock* insiste permanentemente en que su discurso no se articula en referencia a los hechos, sino a la experiencia subjetiva que le toca vivir, la traslocación de toda su intimidad a partir de la irrupción de la figura de Leo. En cualquier caso, el acceso a la Historia está completamente vetado, «si cada uno hubiera podido contar su perspectiva, tampoco esa crónica habría bastado para comprender lo que ocurrió» (p. 24), porque lo acaecido trasciende el orden de lo histórico y los sujetos desarticulados se muestran incapaces de dar respuesta a los vacíos generados por el silencio de la dictadura. La posdictadura tiene efectos devastadores también, pues la amenaza interiorizada de los militares y todos los estamentos de poder[9] sigue vigente. De hecho, tal y como subraya Margarita Saona,[10] los aparatos estatales sólo aparecen en *El Dock*, en su capacidad represiva. Las competencias oficiales no deben hacerse cargo del niño huérfano porque son vistas como una amenaza que se hace evidente en la idea de persecución constante a lo largo del relato. Primero al atender a llamada telefónica que le informará del estado desamparado de Leo, la visita a la morgue donde la narradora se siente sometida a un interrogatorio, después cuando no contesten ni al teléfono ni a la puerta ante el temor de ser sorprendidos por la policía y finalmente, también en su viaje a la residencia familiar de Poli en Solís, donde se sentirán constantemente observados por los lugareños y persistentemente en el ojo de mira de una suerte de espías o agentes sin rostro que los observan, los siguen, los acechan. Estas persecuciones, reales o imaginarias, son las que generan la inestabilidad permanente

---

entidad fantasmática, ausente u hostil y la familia en tanto estructura social ha desaparecido» en SAONA, Margarita, *Novelas familiares: Figuraciones de la nación en la novela latinoamericana contemporánea*, Rosario, Beatriz Viterbo, 2004, p. 208. Agradezco a la autora su predisposición y generosidad al haberme hecho llegar parte de su libro para elaborar este artículo.

[9] Margarita Soana ha aludido a este proceso que guarda relación con los mecanismos de control y vigilancia que plantea Michel Foucault en *Vigilar y castigar*, Madrid, Siglo XXI, 2000, pp. 199-230.

[10] Este pasaje muestra una clara relación con la desaparición y las adopciones ilegales de los hijos de desaparecidos durante la dictadura militar, que hoy día son reivindicados por las Abuelas de Plaza de Mayo como única capacidad del Estado de devolver el nexo biológico de las Madres no ya con los hijos, sino con los nietos secuestrados durante la dictadura. A este respecto puede consultarse una extensa bibliografía y literatura sobre el tema. Para una síntesis, véase la introducción de ABUELAS DE PLAZA DE MAYO, *Niños desaparecidos. Jóvenes localizados. En la Argentina desde 1976 a 1999*, Argentina, Temas Grupo Editorial, 1999, pp. 11-27; también el artículo de Martha Inés Rosenberg «Apuntes sobre filiación, identidad y restitución de los niños secuestrados-desparecidos, 1976-1982», en TUBERT, Silvia (ed.), *Figuras de la madre*, Madrid, Cátedra, 1996, pp. 259-282.

de los sujetos[11] que viven bajo la presión de la vigilancia y el temor de un pasado que si bien es amnésico, tampoco deja olvidar el terror de la violencia política sufrida.

Es precisamente el miedo el que empuja a emprender el viaje a Solís, el cruce al Uruguay en un viaje que no es en sí un exilio, sino una huída de lo político,[12] y que poco a poco se va transformando en un viaje familiar en lo que la narradora determina «*una parodia familiar*» con tres sujetos dispuestos a compartir un nuevo modelo de familia basado en los afectos y no en ningún tipo de relación biológica. Sin embargo, la unión familiar, durará poco tiempo, Kim acabará abandonando a los otros dos protagonistas porque llega un momento en que la exploración íntima entre los dos sujetos en proceso de adopción (la mujer que asume el papel de madre y el niño huérfano en busca de madre) excluye por completo la presencia de Kim y plantea una nueva estructura familiar ante el fracaso del modelo tradicional organizado por la dictadura.

3. *Figuración de la madre en* El Dock

> Las leyes patriarcales de la filiación desplazan a las mujeres del protagonismo que tienen en el proceso biológico de la gestación, prohibiéndoles marcar jurídicamente su descendencia, invisibilizando así el don del hijo hecho por la madre al padre y la apropiación del mismo por el linaje paterno. En relación con esta legalidad, surge la pregunta acerca de la significación que tiene el hecho de que la defensa de los derechos humanos, violados por la dictadura militar 1976-1982 en Argentina, se configure en sus comienzos como un campo de acción predominantemente femenino.[13]

Si la dictadura configuraba un modelo familiar patriarcal que excluía a la mujer no sólo de representación política, sino también de discurso de poder frente al autoritarismo masculino, es también el régimen quien posibilita nuevos espacios discursivos desde los que la mujer se convierte en un elemento subversivo, y más que la mujer, la madre. La dictadura militar obligó a un nuevo modelo familiar, en muchas ocasiones monoparental, en el que la madre asumía papeles impensables desde las esferas de po-

[11] Margarita Saona liga estas redes de poder con la imposibilidad de establecer los bordes del espacio, donde los sujetos se ven obligados a recurrir a un relato al margen de la ley y de los bordes espaciales del pasado (*op. cit*., p. 208).

[12] Sigo la formulación del viaje al Uruguay que propone Martín Kohan en su artículo «Partir sin partir del todo», en *Revista Todavía*, nº 1, mayo 2002.

[13] ROSENBERG, *op cit.*, p. 259. La reivindicación de las madres se presentará como una demanda social que vincula a los desaparecidos como víctimas de la violación de los Derechos Humanos. Me gustaría agradecer las conversaciones que sobre este tema he mantenido con Jaume Peris, quien con su obra inédita *La imposible voz. Memoria y representación de los campos de concentración en Chile: la posición del testigo* permitió arrojar luz sobre este y otros aspectos que el artículo recoge.

der. La reivindicación de las Madres de Plaza de Mayo, se volvió en referente mundial de la defensa de los Derechos Humanos y se internacionalizó como una postura de resistencia frente al régimen militar y como un poder social capaz de visibilizar esferas privadas en un espacio público.

Rosenberg plantea así la distinción entre las madres de desaparecidos y las Madres de Plaza de Mayo. Mientras las primeras asumen individualmente y de forma privada el duelo como el curso natural del acontecer de la vida, transformando la pérdida en destino, las segundas reclaman responsabilidades a la sociedad y adquieren una postura crítica frente al poder que les otorga una capacidad política ya que «al disponer de la vida de sus hijos, el gobierno de facto arremete a esas mujeres en su maternidad, es decir, en lo más consustancial de su identidad correspondiente con el lugar social que les es asignado».[14] Las madres constituían el grupo social menos politizado de la dictadura, el de las amas de casa, el espacio que el régimen militar les había reservado y que al mismo tiempo trataba de preservar. La toma de poder de Poli recupera la problemática que se establece entre las madres sobre quién finalmente se determina a tirar de la anilla de la granada, el sujeto desubicado que se supone que es Poli desde las esferas de poder o la madre. Poli representa un modelo de maternidad que se muestra disidente con el «socialmente aceptado» y de hecho su maternidad es analizada exhaustivamente por la narradora de *El Dock* que cuestiona su propia maternidad por adopción a partir de la figura de la madre biológica de Leo. Poli es un sujeto en desajuste, incapaz de responder a las demandas sociales que su maternidad le exige y que le lleva a soportar el peso de considerarse una madre desatenta en sus deberes como tal.

Si, como propone Lucía Guerra, «en sus dimensiones éticas, la maternidad coloca a la mujer en un rol de responsabilidad que se extiende más allá del parto»,[15] Poli ha roto deliberadamente ese pacto de maternidad con su hijo en el suicidio. Además, Poli no perpetúa el orden social familiar, puesto que Leo no conoce a su padre (es un desaparecido?)[16] y sus carencias le obligan a tratar de inscribirse en el modelo familiar tradicional, y sus demandas giran siempre alrededor de «haber sido su motivo (el del suicidio de Poli), y el rencor de no haber bastado como impedimento» (p. 115). La respuesta a la pregunta del «hecho incomprensible para él, de que Poli no hubiera lamen-

[14] ROSENBERG., *op cit.*, p. 260.

[15] GUERRA, Lucía, *La mujer fragmentada: historias de un signo*, Chile, Cuarto propio, 1995, p. 165.

[16] La novela no lo explicita porque lo reformula en una doble vertiente: por una parte el rechazo al modelo familiar patriarcal, por otra, a la realidad de muchas familias durante y después de la dictadura, cuestionando además el papel de la madre que en Poli adquiere tintes políticos de acción violenta con el suicidio y cuestiona el papel que debe jugar la madre y el nuevo rol que puede ocupar.

tado en absoluto dejarlo huérfano […] sería el primer estigma, el más grave y duradero que Leo nunca llegaría a comprender» (p. 192); esa es la experiencia traumática de Leo; es por eso que a Leo le resulta más fácil dar respuesta al Universo y explicar la muerte a partir del enfriamiento del Sol que explicar la muerte de su propia madre, a quien prefiere llamar Poli, porque no es lo mismo sentirse abandonado por una guerrillera, que por la madre (p. 56). Su desafiante pregunta sobre si fue un hijo deseado sólo encuentra respuesta en que «en esos años un hijo era la forma de demostrar en términos personales que le mundo había cambiado, y que una mujer podía hacer con su vida lo que le viniera en gana. Era una forma de refutar la Historia» (p. 114), de subvertir el poder y reorganizar las estructuras y relaciones sociales, o como dice Rosenberg, «(los militantes) debían tener hijos —no obstante el riesgo de vida que corrían, que podía impedirles criarlos— para dejar su semilla ideológica en la sociedad».[17]

En *El Dock*, entre Leo y la narradora no existen lazos biológicos y su relación se construye paso a paso como completos desconocidos. Y es en Solís, en el reducto derruido de la familia tradicional, donde se produce el proceso de adopción, la asunción de la maternidad por parte de la narradora y la restitución de Leo como hijo, será en ese punto cuando ya no se pueda regresar «al país sin niños», convirtiendo a Leo en una marca referencial de esos otros niños, los hijos de desaparecidos durante la dictadura que todavía hoy son objeto de deseo por parte de las Abuelas. Esta crisis del modelo familiar nos remite a las adopciones ilegales,[18] basadas en el crimen, de los hijos de desaparecidos que fueron criados después, en muchas ocasiones por los perpetradores de los asesinatos de sus padres biológicos.

En *El Dock*, será un vínculo afectivo establecido entre un niño y una mujer el único capaz de plantear una familia alternativa frente a un modelo patriarcal que se figura como falso y con las manos manchadas de sangre. Los acontecimientos de la historia personal vuelven a superponerse aquí a la Historia, donde será esa particular relación filial la que restaure un nuevo modelo social y de cuenta de una de las mayores secuelas de la dictadura.

4. *Conclusiones*

Por último, me gustaría incidir en un aspecto que no ha sido objeto de nuestro análisis, pero que permite unificar las dos vías abiertas durante la exposición: de un lado, el proceso de la historia y su recuerdo; de otro, aquello que tiene que ver con el orden de la maternidad en la novela.

---

[17] ROSENBERG, *op. cit.*, p. 269.

[18] En la novela, como ya he indicado, las autoridades no son una opción, puesto que representan una amenaza que aniquilaría la identidad de Leo.

Tanto en la primera parte, al comienzo, como al final de la segunda parte de la novela, se hace referencia al cuerpo enfermo de la narradora de *El Dock*. En la primera parte asistimos a una operación quirúrgica de la narradora en la que no se nos especifica el carácter de la intervención, pero que se reviste de claras referencias a la disciplina médica (el lavado del cuerpo antes de ser abierto para que nada del afuera ensucie el interior del cuerpo, el quirófano aséptico, el ingreso en el hospital y la anestesia que obra el recuerdo de la operación) que se pone en relación con el régimen militar a través de las batas verdes de médicos y enfermeras. Tras la operación, la narradora no es capaz de encontrar una cicatriz, una huella física que certifique que su mal ha sido extirpado, que su dolencia cesará y que la enfermedad no la seguirá devorando.

El planteamiento y la experiencia de ese sujeto enfermo remite de forma alegórica al cuerpo social que ha vivido la dictadura y padece sus secuelas no visibles. Remite a esa masa social que no ha sufrido las torturas físicas, pero que igualmente se encuentra traspasado por la experiencia traumática y que no es capaz de canalizar la experiencia a través de la huella física en el cuerpo, de un rasgo que asegure su pasado de pertenencia a una historia de represión y dolor.

Pero por otra parte, la operación también remite al «cuerpo abierto» de la madre como ha apuntado Margarita Soana, porque su operación y su cuerpo abierto coinciden con la aparición de Leo y su proceso de adopción. Al final de la novela, cuando ambos han asumido el pacto de adopción, la narradora sigue siendo un cuerpo enfermo, pero Leo le está preparando una cena reconfortante en la cocina que le llevará después a la cama en un estado de completa armonía en esa convalecencia. Ese cuerpo que fue abierto al tiempo que Leo llegaba a su mundo, reivindica incluso una raigambre de tipo biológica simbolizada en la intervención quirúrgica. Pero es más, ese parto que sólo incluye a la madre y al hijo, del que la figura paterna está completamente excluida, también lo está en la maternidad adoptiva de la narradora, pues al final de la novela, Kim abandona la escena. El modelo patriarcal es rechazado en todas sus formas, no hay cabida para el hombre en ese nuevo concepto familiar, ya sea por ausencia (los padres desaparecidos) o exclusión.[19]

[19] Quisiera agradecer las lúcidas lecturas de Beatriz Ferrús y sus anotaciones, que ayudaron a dar forma y final a este trabajo.

Bibliografía

ABUELAS DE PLAZA DE MAYO, *Niños desaparecidos. Jóvenes localizados. En la Argentina desde 1976 a 1999,* Argentina, Temas Grupo Editorial, 1999.

BRACAMONTE, Jorge, «Narraciones argentinas contemporáneas: memorias, identidades y espacios utópicos», *2000 meeting of the Latin American Studies Association, Hyatt Regency Miami, March 16-18*, 2000, disponible en Red en la siguiente dirección: <http://136.142.158.105/Lasa2000/Bracamonte.pdf>.

DOMÍNGUEZ, Nora, «Rostros maternos al día. Ensayos sobre el cuerpo, tiempo y espacio», en *Encuentro 2001 de Latin American Studies Association, Washington DC, September 6-8, 2001*, disponible en Internet en la siguiente dirección: <http://136.142.158.105/Lasa2001/DominguezNora.pdf>.

GIRONA, Nuria *El lenguaje es una Piel,* Valencia, Grup d'Estudis Iberoamericans, 1995.

——, *Escrituras de la Historia,* Valencia, Quaderns de Filología, Anejo XVII, 1995.

——, «Mal de Historias», en BERNAL Assumpta, COPERÍAS, María José y GIRONA, Nuria (Eds.), *Narrativa i Història,* Valencia, Quaderns de Filología de la Universitat de València. Estudis literaris, vol. 7, 2002, pp. 1-12.

JELIN, Elizabeth, Los trabajos de la memoria*, Madrid, Siglo XXI, 2002.*

KOHAN, Martín, «Partir sin partir del todo», *Revista Todavía*, nº 1, mayo 2002, disponible en <http://www.revistatodavia.com.ar/notas/kohan/frame_kohan3.htm>.

LÓPEZ FERNÁNDEZ, Laura, «Matilde Sánchez. El Dock», en *Revista de Estudios Colombianos y latinoamericanos*, nº 12-13, 1994, pp. 66-67, disponible en la URL <http://www.colombianistas.org/estudios/pdf/12-13/Sanchez.pdf>.

PERIS, Jaume, «Contradicciones del testimonio: entre la elaboración del trauma y la difusión masiva» (en prensa).

——, *La imposible voz. Memoria y representación de los campos de concentración en Chile: la posición del testigo,* Proyecto de Investigación inédito.

PIGLIA, Ricardo, *Respiración artificial,* Barcelona, Anagrama, 2001.

ROSENBERG, Martha Inés, «Apuntes sobre filiación, identidad y restitución de los niños secuestrados-desparecidos, 1976-1982», en TUBERT, Silvia (ed.), *Figuras de la madre,* Madrid, Cátedra, 1996, pp. 259-282.

SÁNCHEZ, Matilde, *El Dock,* Buenos Aires, Planeta, 1993.

SAONA, Margarita, *Novelas familiares: Figuraciones de la nación en la novela latinoamericana contemporánea,* Rosario, Beatriz Viterbo, 2004.

TODOROV, Tzvetan, *Los abusos de la memoria,* Barcelona, Paidós, 2000.

HILAR CON(CIERTOS) ANIMALES. ACERCA DE «DISCURSO PARA DESPERTAR A LAS HILANDERAS» DE JOSÉ LEZAMA LIMA

JUAN MANUEL DEL RÍO SURRIBAS
UNIVERSIDADE DA CORUÑA

1. *Una poética poblada de animales*

En una de las múltiples definiciones que José Lezama Lima dio sobre la poesía, relacionaba el fenómeno poético con el caracol: «[la poesía es] un caracol nocturno en un rectángulo de agua».[1] No es mi propósito desentrañar el porqué de la elección de dicho animal, pues de eso ya encargó Fina García Marruz, sino que mi intención con esta cita es resaltar el hecho de que el elemento central sobre el que se articula dicha enunciación sea el nombre de un animal. Es decir, Lezama ve la poesía cifrada en el caracol.

Siguiendo el rastro de esta definición, y realizando una lectura global de la producción poética lezamiana, desde *Muerte de Narciso* (1936) hasta *Fragmentos a su imán* (1977), podemos llegar a percibir que hay una presencia constante de los animales en todos los poemarios del autor cubano. Sin embargo, lo que uno no llega a sospechar y que descubre tras un severo análisis es que esa presencia constante sea tan abrumadora, pues a lo largo de la producción poética de Lezama Lima se mencionan casi doscientos tipos de animales diferentes. Por ello, esta cifra, inesperada por lo abultada, representa una buena piedra de toque para desentrañar algunas de las claves de la poética de Lezama Lima.

Esencialmente, podemos citar tres funciones básicas de los animales en este *corpus*, funciones que podemos asociar a su vez a tres niveles literarios. En un primer nivel, la presencia de animales, supone la creación de un ambiente específico sobre el que articular el poema; su evocación, por tanto, supone una contextualización del poema, es decir, en este nivel la presencia de los animales desempeñaría una función *descriptiva*.[2] En un segundo nivel, nos encontramos con aquellos animales cuya presencia permite, además de favorecer a crear un ambiente determinado en el poema, articular el cuerpo del discurso poético. En este caso estaríamos hablando de una función *estructural*.[3] Y en tercer lugar, continuando el avance hacia el centro del fenómeno

[1] Citado en GARCÍA MARRUZ, «La poesía es un caracol nocturno (en torno a *Imagen y Posibilidad)*» en SUÁREZ GALBÁN (ed.), *Lezama Lima*, Madrid, Taurus, 1987, p. 227.
[2] *Vid.* «El arco invisible de Viñales», perteneciente a *La fijeza*.
[3] *Vid.* el poema «Un apetito»de *Fragmentos a su imán*.

poético, nos encontramos con los poemas en los que los animales se erigen en tema, en centro del poema y, por tanto, en centro de la creación. Esta función es la que denominamos función *anagógico-metapoética*.[4] Así pues, podemos observar que la presencia animal en los poemas, puede llegar a alcanzar tres niveles de profundidad en la lectura de la poesía lezamiana: un nivel superficial, un nivel intermedio y un nivel profundo o central. Esta división axiológica no debe llevarnos a pensar que si un animal en un poema determinado desempeña una función ésta tenga que obligarnos a desechar las otras; pues en un poeta como Lezama Lima cuya producción reflexiona y gira obsesivamente sobre el propio proceso creativo es normal que los procedimientos mecánicos del ejercicio poético asuman un papel central en el propio proceso de enunciación del texto.

Mi objetivo en las siguientes páginas es observar la presencia de los animales en el poema «Discurso para despertar a las hilanderas» y analizar la función estructural que desempeñan.

2. *Los animales en «Discurso para despertar a las hilanderas»: un ejemplo de función estructural*

El poema «Discurso para despertar a las hilanderas» pertenece al libro *Enemigo rumor*, publicado en La Habana en 1941 y que constituye la segunda obra en este género que publica Lezama Lima. El discurso poético que se desarrolla en este poemario es el del enfrentamiento del poeta con la poesía, su «enemigo rumor» (de ahí el título del libro); una lucha que describe Lezama en una carta a su amigo y también poeta Cintio Vitier:

> […] no es el flotar, no es la poesía en la luz impresionista, sino la realización de un cuerpo que se constituye enemigo y desde allí nos mira. Pero cada paso dentro de esa enemistad, provoca estela o comunicación inefable.[5]

Así pues, para Lezama el poema, sustancia residual de esa lucha, surge de un proceso agónico, cuya consecuencia capital es la insatisfacción con la que deja al poeta, como queda reflejado en el lamento con que se abre *Enemigo rumor*:

---

[4] Esta función aparece muy bien reflejada en el poema ««Rapsodia para el mulo» donde Lezama parte de las características naturales de este animal, incapaz de procrear, para desarrollar la idea de la superación de la propia función *reproductiva*, convirtiendo a este animal en símbolo del proceso *creativo*, o lo que es lo mismo, asume el valor de sobrenaturaleza *creadora*.

[5] Citado por ÁLVAREZ BRAVO, Armando, «Órbita de Lezama Lima», en SUAREZ GALBÁN, E. (ed.), *Lezama Lima*, Madrid, Taurus, 1987, p. 55.

Ah, que tú escapes en el instante
en el que ya habías alcanzado tu definición mejor.
Ah, mi amiga, que tú no quieras creer
las preguntas de esa estrella recién cortada,
que va mojando sus puntas en otra estrella enemiga[6]

El poeta lamenta que tras esa lucha con el lenguaje el resultado sea un cuerpo que se escapa, que se difumina o desaparece en el momento preciso de su conclusión. Y éste es el contexto teórico-poético en el que hay que situar «Discurso para despertar a las hilanderas».

La elección del motivo de las hilanderas y el proceso de confección de tejidos nos abre la posibilidad de establecer una reflexión de carácter metapoético a partir del texto, interpretando que las hilanderas son el símbolo del creador y el que el proceso de hilado equivale a la creación poética.

El poeta, como sucede en la industria textil, parte de una sustancia inicial sobre la que asienta su labor creativa, que previamente ha pasado por un proceso de depuración: tanto el poeta como la hilandera deben pasar por un exhaustivo y continuado trabajo de depuración en busca de esa materia inicial resistente. Ambos creadores deben devastarla, proceso que en el caso de la hilandera se cifra en el peine del telar, instrumento al que hace mención el poema: «Oro peinado, peine mojado en aguamar» (verso 20). Tras ese proceso de depuración, se produce otro de incorporación, de apropiamiento, de interiorización por parte del creador de esa sustancia. Esto lo vemos en la imagen de los versos 31-32:

¿usted cree que la nieve, delgada escama, lámina o sonido,
cuela en sus bolsillos […]

El creador se incorpora, introduce en sus bolsillos, lo que resta de ese proceso de depuración o colado, una sustancia inicial que participa de cuatro ámbitos: el visual (nieve), el animal (delgada escama), pictórico o literario (lámina) y auditivo (sonido).

Constituida y pulida con el peine esa sustancia original, el creador inicia el proceso creativo, del mismo modo que las hilanderas confeccionan el tejido. En ambos casos el resultado se da por asentamiento de la sustancia, creando un cuerpo: las hilanderas van arrastrando el hilo, a imagen y semejanza de lo que sucede con la marea del mar en la playa y que en el caso de la hilandera da lugar a una tela, producto perfecto en su acabamiento.

Sin embargo, la insatisfacción nace con la percepción del objeto rematado, pues su carácter acabado se resuelve en inmovilidad.[7] Y es esta inmovilidad, la que provo-

[6] *Poesía completa*, Madrid, Alianza, 1999, p. 29.

ca la frustración; puesto que el poeta cubano es seguidor de la tesis pascaliana de que «el reposo absoluto es la muerte». He aquí la frustración, ya que lo que persigue el autor es una creación viva, capaz de engendrar movimiento después de su finalización. Por tanto, la reflexión a este *discurso* de Lezama nos devuelve a la visión de la poesía como enemigo rumor.

2.1. *Obertura: nacimiento del silencio*

El poema se estructura en tres momentos: uno inicial de reposo, estado previo del que va surgiendo fluidamente el movimiento que producirá el despertar de las hilanderas (vv. 1-14); un segundo momento en el que las hilanderas, ya despiertas, desarrollan su actividad creativa (vv. 15-37); y un tercer momento de repliegue, desembocadura de todo lo anterior, dominado por el sentimiento de frustración provocado por la insatisfacción de crear un cuerpo que muere en su perfección, que muere por su inmovilidad (vv. 38-47).[8]

El poema se abre con una «leve agitación» (v. 2) o aire que dormita y que nos sitúa en el reino de la nada inicial, de la noche, del reposo silencioso, hueco, vacío, incluso también vacío de animales.

Aún no ha comenzado el proceso fabril, como lo refleja la imagen del aire aprisionado dentro de un instrumento musical, de un sistro. Sin embargo, ese aire estático, ese silencio, esa oquedad, es un estado previo, puro y, por tanto, con la libertad suficiente y necesaria para que el artista pueda trabajar y dar comienzo a su creación. Es por ello que baste la presencia de unas manos capaces de transmitir calor a esa oquedad (v. 8) para dar origen a un leve movimiento que se irá amplificando, una extensión que se cifra en la vibración del gong, cero níveo multiplicador. El sistro, espacio que estaba «frunciendo el aire aprisionado» (v. 10), deja paso al gong, instrumento de contundentes formas cuyo leve movimiento engendra un sonido que va aumentando su volumen en un crecimiento fluido, como si se trazara en el aire la figura de un río sonoro, cuya actividad provoca el despertar de las hilanderas.

---

[7] Lezama decía en su ensayo «Introducción a un sistema poético»: «a medida que el ser se perfecciona tiende al reposo» (*Introducción a los vasos órficos*, 1971, 67).

[8] Toda división en secciones o partes dentro de un poema de Lezama, y más en este en particular, se vuelve un ejercicio que traiciona al propio espíritu del texto, pues la sustancia poética lezamiana alcanza su mayor efectividad en su visión global, en la relación libre que se establecen las diferentes imágenes entre sí. Sin embargo, para la exposición de este trabajo se convierte en una necesidad metodológica.

2.2. *Creación y convocatoria animal*

El despertar al día de las hilanderas Lezama lo enfatiza por medio del «allí» del verso 15. El poeta inaugura un espacio señalándolo, un espacio de actividad creativa. Y con el despertar da comienzo la elaboración del tejido, procesos que para el poeta son equivalentes, a juzgar por la estructura coordinada: «despierta, peina o recorre». Este despertar y el consecuente inicio del proceso fabril conllevan a su vez un cambio en el ritmo del poema, el movimiento que se había iniciado en la primera parte del poema comienza su trayectoria ascendente, ascensión de geometría piramidal y de textura líquida:

> […] las mareas que por el brazo suben,
> de la pirámide que las aguas mueve (vv. 18-19)

El cambio de ritmo lleva parejo un cambio de ámbito y de textura: del aire aprisionado de la primera parte saltamos a lo acuoso, al agua en movimiento, a la marea. En este poema, al igual que sucede en *Muerte de Narciso*, en el poema inicial de *Enemigo rumor* y en otros textos posteriores, el agua se asocia con la creación, es un agua cuyo movimiento tiene un efecto fertilizador.[9]

Este proceso de paso del aire y de la quietud al agua y al movimiento no se da de modo brusco, sino más bien es un proceso natural; el discurso resbala fluido de un momento a otro y ese carácter también se refleja en el ritmo del poema, pues la velocidad y el tono de la lectura van creciendo paulatinamente: la «leve agitación» (v. 2) inicial va dando paso a las «mareas que por el brazo suben» (v. 18). Se produce una especie de *crescendo* en la lectura.

Este aceleramiento del ritmo en la composición lo transmite el poeta por medio de varios procesos, unos de naturaleza sintáctica, otros de naturaleza fónico-tonal e incluso semántica.

En primer lugar, el poeta refleja en la propia estructura verbal, en la sintaxis del discurso, ese ritmo *allegro*. Las unidades sintácticas se vuelven más cortas y la sucesión de imágenes se vuelve menos fluida, más entrecortada, y por tanto más veloz, como queda muy bien reflejado en los versos 15 y 16:

> Allí despierta, peina o recorre —convulsa se adormece,
> suave de torres— verde cabellera, silla de marfil.

[9] *Cf.* RUIZ BARRIONUEVO, Carmen. «*Enemigo rumor*, de José Lezama Lima», en VIZCAÍNO, Cristina y SUÁREZ GALBÁN, Eugenio (eds.), *Coloquio internacional sobre la obra de José Lezama Lima*, Madrid, Fundamentos, 1984, p. 174.

Como podemos ver, esta unidad sintáctica difiere sustancialmente de la primera. En primer lugar, ésta se concentra en dos versos, mientras que la inicial se despliega, se extiende como pulpo verbal a lo largo de catorce versos. A esto hay que añadir que la sintaxis de los primeros versos es eminentemente subordinada, es decir, una construcción verbal donde el engarce de ideas responde a un orden conceptualizado, lógico-consecutivo, y que conlleva que las ideas se sucedan de modo fluido, marcando una lectura demorada. Por el contrario, en estos dos versos, la subordinación desaparece y se sustituye por la coordinación, construcción que genera un discurso más entrecortado, directo, y, por tanto, más veloz. Este aceleramiento, además, se ve enfatizado por el empleo del asíndeton con el que se abre y cierra la secuencia. A la enfatización en el texto del ritmo contribuyen también el empleo de figuras retórico-sintácticas de repetición, como se pueden apreciar en los siguientes ejemplos:

> Hondero normando mide la altura *de las mareas,*
> *de las mareas* que por el brazo suben (vv. 17-18, cursiva nuestra)
>
> *que ya* la flecha narra, *que ya* el corcel entrega,
> *que ya* la sed en ríos notariales […] (vv. 26-27, cursiva nuestra)

Por otro lado, desde un punto de vista enunciativo, podemos notar cómo en esta segunda parte se introducen exclamaciones e interrogaciones que nos sitúan en un discurso de tonalidad más elevada, que incluso podríamos calificar de solemne, grave. El discurso enunciativo, llano, de la primera secuencia se ve sustituido en esta segunda parte por un discurso dialogístico, dramatizado, que aviva la lectura y que se carga de interjecciones y vocativos, aportando ese tono solemne al que hacía referencia: «Oh tú de torres, oh tú en la impedida nube alambrada» (v. 24); «Oh sí de torres, torre y marea que ya la noche exprime» (v. 35). Esta ascensión tonal se ve reforzada con las numerosas aliteraciones y repeticiones, de las que hablaré un poco más adelante.

Este proceso estilístico, donde el ritmo a en ascenso, es el momento en el que se produce la introducción, y concentración también, de los animales. Los primeros animales que se citan (los insectos), no aparece hasta el verso 25, cuando la cadencia sonora comienza a enfatizarse. A partir de este verso y hasta el final se citan 10 términos que, o bien se refieren de forma directa al animal (corcel, vv. 26 y 29; peces, v. 34; caracol, vv. 37, 38 y 43; pájaros, vv. 38 y 45) o bien los aluden de forma indirecta (escama, v. 31; arañando, v. 42; ladrido, v. 43). A ello debemos sumar cómo instrumentaliza estos términos el poeta, pues los suele situar en un entorno de semejanza fónica: «*cordel* o *corselete* del *corcel*» (v. 29); «cuantos *peces perecieron* juntos» (v. 34); «*moaré de pájaros mojados*» (v. 38, cursivas nuestras).

Los nombres de los diferentes animales actúan como una suerte de imán fónico que atrae hacia sí vocablos con los que poder establecer conexiones sonoras, de modo

que se pueda crear un juego de ecos.[10] Este proceso de conectar términos con un cuerpo fónico semejante es un recurso muy frecuente en la práctica poética lezamiana y nos la encontramos a lo largo de su producción literaria.

Esto es lo que nos lleva a pensar que Lezama está asociando con voluntad artística la presencia de los animales con el ritmo y con la música, pues en el momento inicial del poema, dominado por el silencio y la quietud, no hay ningún tipo de referencia a los animales, mientras que en esta segunda parte, donde el movimiento y la musicalidad son evidentes es donde se concentran las referencias animales.

En esta línea tal vez se pudiera interpretar la presencia de los animales como símbolo de una música primitiva, pura que surge de la naturaleza, de igual modo que la música nace del silencio. Y en este sentido se podría relacionar el concierto animal con la obsesión lezamiana de desandar los pasos: un descender órfico, un hundirse en lo profundo de la oscuridad, en la escama del pez, para desde ahí comenzar a ascender como pájaro cantor hacia la luz iluminadora de la creación, como diría el poeta gallego José Ángel Valente.

2.3. *La testa truncada en flor de marea*

El poema se cierra con cuatro versos en donde todas las palabras adquieren un tinte negro, se pesimizan: la escalinata, que nos podría transmitir una sensación ascendente, vertical, de plenitud, rápidamente se ve cortada en su vuelo, pues la sal la retiene, la devuelve a la esfera de lo horizontal. Lo mismo sucede con la luna, el jacinto, los pájaros o la anémona, pues a todos ellos les siguen términos que arrasan con toda la positividad de la que pudiesen estar preñados. Parece decirnos el poeta que toda posibilidad de vuelo se trunca y retorna al mismo lugar del que partió, con lo que el movimiento creador se ve negado doblemente: es negado porque ese movimiento creador no engendra más movimiento y, por tanto, se detiene; pero, además, es negado de modo radical, porque vuelve al mismo punto de donde partió, con lo que no queda rastro, huella o recuerdo de ese movimiento.

El sentimiento de frustración con que quedan las hilanderas, el poeta y el lector, por ver que el cuerpo constituido muere de perfección inmóvil ya aparece enunciado por momentos en el discurrir poético donde se van introduciendo imágenes de tono negativo:

[10] No debemos olvidar a este respecto que la poética de Lezama se basa en un concepto como es el «azar recurrente», expresión con la que el escritor cubano pretendía destacar la validez del azar como instrumento útil y válido a la hora de crear

> […] ya la sed en ríos notariales ciñe en el luto
> árbol de marea y pirámide revueltas *en vano*
> engendró de rosa (vv. 27-29)
> […] la nube que le pule *reñida* ofrenda y pliegues salineros. (v. 30)

Estas imágenes nos están referenciando un proceso creativo vacuo. Pero, sobre todo, la imagen que mejor condensa esa problemática es la de la «testa truncada en flor de marea», frase que se repite en dos momentos clave del poema: el central (verso 23) y el final (verso 47).

La visión de la creación muerta, vacía, que habita los versos finales de la composición, como decía antes, es consecuencia directa del propio proceso creativo. El poema dice:

> Torre entre lunas, ósea ofrenda y caramillos de cartílagos
> lechosos en caracol destrenzan y martilladas islas afianzan (vv. 36-37)

El proceso de composición consiste en una acción de destrenzar y afianzar, dos actividades que se alejan del ideal creativo de Lezama. Pues, para el escritor cubano la creación debe ser una obra viva y móvil, capaz de relacionarse, de actuar. En el largo poema que abre el libro *Dador*, el poeta canta precisamente este proceso creativo:

> El hilo de Ariadna no destrenza el sentido,
> sino la sobreabundancia lanzada a la otra orilla carnal[11]

Y unos versos más adelante:

> La marcha de la metáfora restituye
> el ciempiés a la urdimbre, el vuelco del Eros
> relacionable logra las tersas equivalencias siderales
> y las coordenadas donde las palabras se hunden en las semejanzas.[12]

Queda claro, pues, que el ideal de Lezama es una obra que se comunique más allá de las propias limitaciones espaciales. La poesía de Lezama no acepta el círculo, prefiere la espiral, el cuerpo que en su quietud está preñado de movimiento. Y, de ahí, retomando, las palabras con las que abría este análisis, el animal que cifra mejor la teoría poética de Lezama es el caracol, pues lleva tatuado en su piel la espiral y, además, en tanto que animal que arrastra consigo su propio espacio, simboliza de modo más diáfano la quietud móvil.

---

[11] *Poesía completa*, ed. cit., p. 201, vv. 173-174.
[12] *Idem*, p. 205, vv. 324-327.

Es, por eso, que Lezama habla casi al final del poema de un «no despierta» (verso 44), como si nos estuviera haciendo una advertencia de que las hilanderas están en un estado de vigilia sonámbula: están despiertas para la vida, pero no han despertado para la creación.

3. *Coda*

Lezama, ciertamente, hila una estructura poética con caparazón. La estructura que surge del proceso creador de las hilanderas se sustenta de modo significativo sobre unos hilos animales: el caracol, los peces, los insectos… Y esta creación, establecida en texto, aunque frustrado es muchas cosas a la vez: una poética de la frustración, una écfrasis pictórico-musical y un ejercicio estilístico, un tejido verbal concertado. En ese ejercicio creativo los animales se erigen en engranaje necesario, van brotando, fluyendo como si fueran consecuencia natural a la vez que necesaria del hilado, se van constituyendo en sustancia convocadora y rítmica de una música impulsada por el propio movimiento de la creación. El discurso es un concierto animal, un tejer con animales para hilar un concierto animal.

Bibliografía

BEAUPIED, Aída M., «Acteón, Narciso, Martí y el adentramiento en la naturaleza en la poética de José Lezama Lima», en *Hispanófila*, 108 (1993), pp. 25-44.

DEL RÍO SURRIBAS, Juan Manuel, «Infinitos ojos táctiles», en *Actas del V Congreso de la Asociación de Española de Estudios de Literatura Hispanoamericana*, (en prensa).

MATAIX, Remedios, *La escritura de lo posible*, Lleida, Universitat & AEELH, 2000.

LEZAMA LIMA, José, *Introducción a los vasos órficos*, Madrid, Barcelona, Barral, 1971.

——, *Poesía completa*, Madrid, Alianza, 1999.

SUÁREZ GLABÁN, Eugenio. (ed.), *Lezama Lima*, Madrid, Taurus, 1987.

SUCRE, Guillermo, «Lezama Lima: el logos de la imaginación», en *La máscara, la transparencia. Ensayos sobre poesía hispanoamericana*, México, FCE, 1985[2], pp. 157-178.

YURKIEVICH, Saúl, «José Lezama Lima: el eros relacionable o la imagen omnímoda y omnívora», en *Fundadores de la nueva poesía latinoamericana*, Barcelona, Edhasa, 2002, pp. 407-425.

INCORPORACIÓN DEL DISCURSO LITERARIO PRECOLOMBINO A LA EVANGELIZACIÓN NOVOHISPANA: EL *HUEHUETLATOLL*

MÓNICA RUIZ BAÑULS
UNIVERSIDAD DE ALICANTE

Una de las creaciones de la literatura prehispánica que más fascinó a los evangelizadores franciscanos del siglo XVI fue, sin duda alguna, lo que hoy conocemos como *huehuetlatolli*: *antigua palabra* o *discurso de ancianos*. A diferencia de muchas de las composiciones literarias creadas por los aztecas en tiempos precortesianos, explícitamente rechazadas por los misioneros españoles cuando éstos llegaron a conocerlas; las manifestaciones de este género literario no sólo no fueron objeto de prohibición, sino que se convirtieron en los únicos textos de tradición prehispánica publicados durante la época colonial.

Durante el siglo XVI los *huehuetlatolli* fueron conocidos y alabados por hombres distinguidos en la historia de Nueva España. Ningún hecho pone tanto de relieve la admiración que despertaron estos textos, como el haber sido copiados por el oidor Alonso de Zorita en su *Breve y Sumaria Relación de los señores de Nueva España*,[1] obra dedicada y remitida al rey Felipe II alrededor de 1570. De ellos hablaron con gran admiración figuras claves de la historia novohispana como fray Bartolomé de las Casas, que, hallándose en España, pidió que se le enviara la versión resumida al castellano que se había dispuesto de algunos de esos textos que recogían la antigua palabra náhuatl, afirmando tras su lectura:

> ¿Qué mejores o qué más naturales amonestaciones y más necesarias para componer en virtuosas costumbres la vida humana pudo componer y declarar a los hombres Platón, ni Sócrates, ni Pitágoras, ni después dellos (sic) Aristóteles, que las que acostumbraban y tenían en frecuentísimo uso dar a sus hijos unos a otros? ¿Qué más enseña la ley cristiana, salva la fe y lo que predica las cosas invisibles y sobrenaturales?[2]

Teniendo presente esta primera observación, surge, como problema, la necesidad de indagar en los principios que motivaron el diferente tratamiento de estos discursos por parte de los misioneros españoles llegados a tierras novohispanas. Considero que se hace necesaria una revisión del *huehuetlatolli* que insista, no tanto en su importan-

[1] DE ZORITA, Alonso, *Relación de los señores de Nueva España*, ed. de Germán Vázquez, Madrid, Historia 16, 1992.

[2] DE LAS CASAS, Fray Bartolomé, *Apologética historia Sumaria*, 2 vols., México, UNAM, 1967, II, p. 448.

cia como medio para el estudio de las costumbres de los nahuas y testimonio fundamental de la literatura prehispánica (relativamente estudiado), cuanto en el esfuerzo de los misioneros españoles por crear un discurso literario sincrético que enlazara la tradición literaria náhuatl con la europea, esto es, como objeto literario cuya propia naturaleza discursiva tenía una función política y social esencial en el contexto evangelizador novohispano.

Abordaré este acercamiento desde el marco general del mundo cultural náhuatl en tiempos prehispánicos, para centrar a continuación mi interés en el *huehuetlatolli* como ejemplo de la semiosis colonial y en la recopilación de estos discursos literarios como instrumentos pedagógicos esenciales en el proceso evangelizador llevado a cabo por la Orden franciscana en Nueva España durante el siglo XVI.

1. *El huehuetlatolli: expresión de la sabiduría azteca*

1.1. *Valoración de la crítica y definiciones*

Dentro del rico legado de la literatura náhuatl los *huehuetlatolli* ocupan un lugar destacado. La consideración de estas composiciones como fuente esencial para la historia cultural de los nahuas y expresión de la sabiduría ancestral azteca, es una cuestión que ya ha sido tenida en cuenta por diversos investigadores[3] siendo sus precursores Miguel León Portilla y Ángel María Garibay.[4] El primero de ellos consideró que en estos discursos existía «material abundante para formarse una idea sobre el modo náhuatl de concebir el más allá, el libre albedrío, la persona humana, el bien y el mal, así como las obligaciones y compromisos sociales».[5]

---

[3] Véase los trabajos de Josefina GARCÍA QUINTANA, «El *huehuetlatolli* —antigua palabra— como fuente para la historia sociocultural de los nahuas», *Estudios de Cultura Náhuatl* (UNAM-México), XII (1976), pp. 61-71; «Exhortación del padre que así amonesta a su hijo casado, *tlazopilli*», en *Estudios de Cultura Náhuatl* (UNAM-México), XVIII (1978), pp. 49-60; «Salutación y súplica que hacía un principal al tlatoni recién electo», en *Estudios de Cultura Náhuatl* (UNAM-México), XIV (1980), pp.64-82, y SEGALA, Amos, «Los *huehuetlatolli:* expresión tradicional de la sabiduría tenochca», en *Literatura náhuatl: fuentes, identidades y representaciones*, México, Grijalbo, 1990, pp. 279-293.

[4] Véase LEÓN-PORTILLA, Miguel, *La filosofía náhuatl estudiada en sus fuentes*, México, UNAM, 1993 (1ªed. 1956), pp. 16-20; *Los antiguos mexicanos a través de sus crónicas y cantares*, México, FCE, 1993¹º, (1ªed. 1961), pp. 72-77 y 147-173; y *Literatura del México Antiguo*, Caracas, Ayacucho, 1978, pp. 191-220, así como GARIBAY, Ángel María, «*Huehuetlatolli*. Documento A», en *Tlalocan* (UNAM, México), I (1943-1944), pp. 31-107; *Historia de la literatura náhuatl*, 2 vols., México, Porrúa, 1992 (1ª ed. 1953), pp. 401-448.

[5] LEÓN-PORTILLA, *Filosofía náhuatl*…, p. 19.

En primer lugar, creo que es necesario establecer qué son los *huehuetlatolli*. En términos generales, se puede afirmar que evocan una determinada modalidad de discurso en lengua náhuatl, proveniente de la tradición oral, que informantes indígenas proporcionaron a algunos frailes durante el proceso evangelizador de Nueva España en el siglo XVI. Se les ha considerado tradicionalmente parte de la prosa didáctica, documentos de instrucción con que los antiguos mexicas educaban a sus hijos en la buena conducta moral y la práctica de las fórmulas sociales.[6] Desde estas observaciones, se deduce que los *huehuetlatolli* son los testimonios de la antigua tradicional sabiduría náhuatl,

> expresados con un lenguaje que tiene grandes primores. Su contenido concierne a los principios y normas vigentes en el orden social, político y religioso del mundo náhuatl… Podría decirse, en suma, que son estos textos la expresión más profunda del saber náhuatl acerca de lo que es y debe ser la vida humana en tierra.[7]

Ahora bien, considero que dentro de ese término caben muchos más tipos de discursos que los meramente didácticos y aún diversas formas literarias que no son precisamente pláticas ni discursos, como los que se dirigen al rey recién electo, a los mercaderes, al niño recién nacido, a la parturienta, oraciones a los dioses, etcétera; la gama es de este modo variada y dentro de ella caben exhortaciones, amonestaciones, salutaciones, súplicas o pláticas de consuelo muy diversas.[8] En este sentido, Josefina García Quintana advierte la necesidad de detenerse en el análisis semántico de la palabra *huehuetlatolli* para dar una explicación de porqué el término se puede aplicar a tantos y tan variados discursos que van más allá de los que los padres daban a sus hijos, señalando que

> la palabra *huehuetlatolli* incluye dentro de ella un gran número de discursos. No existen razones de peso para negarle el significado de *antigua palabra*, sino más bien argumentos a favor de ella y también para admitir la sinonimia *plática o discurso de*

---

[6] Véase GARIBAY, «Discursos didácticos», en *Historia de la literatura náhuatl*…, pp. 401-448, y LEÓN-PORTILLA, *Literaturas indígenas de México*, México, Mapfre-FCE, 1992, pp. 193-217.

[7] *Testimonios de la antigua palabra*, Ed. de Miguel LEÓN-PORTILLA y Librado SILVA GALEANA, Madrid, Historia 16, 1990, pp. 23-24.

[8] A este respecto cabe señalar las consideraciones en torno a los *huehuetlatolli* llevadas a cabo por Salvador Díaz Cíntora, quien ha cuestionado las investigaciones de Garibay o Portilla, manifestando que, el significado más apropiado para *huehuetlatolli* es *discurso de los viejos* y en vez de ampliar el campo hay que restringirlo, en vez de reducirlo solamente a aquellos discursos que los padres dirigían a sus hijos y dejarse de especulaciones posteriores [a partir de Garibay, se entiende] que carecen de fundamento y que los textos mismos refutan (DÍAZ CÍNTORA, Salvador, *Huehuetlatolli: libro Sexto del Códice Florentino*, México, UNAM, 1995, p. 12).

> *los ancianos*. Quizá, para precisar al pensar en *antigua palabra* estamos evocando a la tradición, y que al traducir *discursos de los ancianos* nos referimos al hecho de que eran ellos los depositarios y transmisores de las mismas.[9]

Es evidente que tratar de definir lo que era un *huehuetlatolli* constituye, en mi opinión, una tarea difícil en la que todavía hoy quedan muchos cabos sueltos. Este inicio de definición quede pues como una posibilidad abierta que podrá ir perfeccionándose en la medida que se conozcan mejor las diversas formas de expresión de los antiguos mexicanos.

1.2. *Observaciones sobre su significación*

Los textos de los *huehuetlatolli* presentan unas cualidades literarias muy particulares, que viene a confirmar la función y el lugar primordial de la palabra en el universo cultural azteca.[10] Ilustran uno de los medios de transmisión esencial para comprender con exactitud los códigos de comportamiento, los procesos psicológicos y las referencias comunitarias de los naturales en situaciones y circunstancias que, como ha señalado Amos Segala, «no suelen evocarse ni en los relatos históricos, ni en la alusividad quintaesenciada de la poesía».[11]

Estos discursos indígenas eran formulados, aprendidos y repetidos en los calmecac, templos escuelas donde se memorizaban según convenciones estilísticas y léxicas establecidas, convirtiéndose de este modo en la expresión más respetada de la sabiduría y la autoridad nahuas. Todas las modalidades de este género literario comparten similares tipos de enunciados: están expresados en un lenguaje cuidado y elegante conocido como teopillahtolli en el que es común el uso abundante de metáforas, difrasismos y reiteraciones de las sentencias, aspectos que ponen de relevancia la elocuencia y el carácter suasorio de estas composiciones.[12]

---

[9] GARCÍA QUINTANA, Josefina, «Los *huehuetlatolli* en el *Códice Florentino*», en PANIAGUA PÉREZ, Jesús y MARINA VIFORCOS, Isabel (coords.), *Fray Bernardino de Sahagún y su tiempo*, León, Instituto Leonés de Cultura, 2000, pp. 557-558.

[10] A este respecto véase LEÓN-PORTILLA, *El destino de la palabra. De la oralidad y los glifos mesoamericanos a la escritura alfabética*, México, FCE, 1996. El autor subraya la grandeza de la palabra venerada por los pueblos mesoamericanos y transvasada a la escritura alfabética por diversos frailes, analizando el rico legado del relato hablado entre las poblaciones prehispánicas.

[11] SEGALA, Amos, *Literatura náhuatl: fuentes, identidades y representaciones*, México, ed. Grijalbo, 1990, p. 285.

[12] Sobre el *teopillahtolli* y los rasgos estilísticos de los *huehuetlatolli* véase GARIBAY, *Historia…*, pp. 421-446, y PORTILLA, *Literaturas indígenas…*, pp. 191-220.

Los *huehuetlatolli* podían abordar diversos temas, siempre relacionados con los valores éticos de la sociedad náhuatl; de este modo, existieron, según la clasificación propuesta por León-Portilla: discursos pronunciados en los *ritos de pasaje* (celebraciones de momentos clave de la vida), discursos sobre el gobierno y el orden sociopolítico, pláticas a miembros de diferentes profesiones, expresiones de cortesía y discursos-oraciones a los dioses.[13]

En definitiva, considero que estamos ante uno de los testimonios más representativos de la literatura prehispánica. La riqueza conceptual y expresiva de los *huehuetlatolli* así como el modo de su transmisión, subrayan su hondo valor literario y ponen de manifiesto su indudable relevancia como la expresión más profunda de la ancestral sabiduría náhuatl.

2. *Procesos de recopilación: rescate de la palabra indígena*

La iniciativa tomada por Hernán Cortés en la promoción de la evangelización de los naturales indígenas de las tierras mexicanas por él ganadas y la buena acogida que dio a este proyecto el emperador Carlos I dieron comienzo a una historia misional que distingue a Nueva España dentro del conjunto americano ocupado por los españoles. La Orden franciscana tuvo el privilegio de ser la primera en llegar a las nuevas tierras conquistadas por Cortés (1523) y su labor apostólica en las mismas superó, al menos cuantitativamente y en extensión geográfica, a la de cualquier otra orden religiosa. Estos frailes seráficos iniciaron una evangelización sistematizada, con poderes especiales concedidos por el Sumo Pontífice a través de las bulas *Alias felicis* (León X, 1521) y *Exponi nobis fecisti* (Adriano VI, 1522), y con un plan organizado respecto a su estilo de vida y su labor en las nuevas tierras. De esta forma, y con la llegada de la misión novohispana de los doce franciscanos españoles guiados por el superior Fray Martín de Valencia en 1524, se sientan las bases de la evangelización en Nueva España.[14]

En la década de los treinta, transcurridos algunos años del proceso de conquista espiritual llevado a cabo por estos misioneros, se percibe un notorio inconveniente en toda la empresa franciscana: el desconocimiento de las costumbres de los naturales, de sus creencias y de su lenguaje. Estos problemas llevaron a los frailes a emprender un estudio minucioso de la lengua y la religión prehispánicas, que se vio reflejado en

[13] *Testimonios de*…, pp. 24-25, donde señala además otras variantes de menor importancia como son las que pueden clasificarse como expresiones del saber o tradición popular o los discursos de los maestros en los centros de educación.

[14] Sobre toda esta labor franciscana en México véase BAUDOT, Georges, *La pugna franciscana por México*, México, Alianza, 1990, y GÓMEZ CANEDO, Lino, *Evangelización y conquista. Experiencia franciscana en Hispanoamérica*, México, Porrúa, 1977.

numerosos trabajos. De este modo, la revisión de los métodos misionales hasta entonces empleados implicó a su vez toda una recuperación de la tradición cultural indígena,[15] la recopilación de los diversos *huehuetlatolli* que hoy forman parte de nuestro *corpus* de estudio es, sin duda, la manifestación de ese proceso de rescate de la antigua palabra náhuatl, en el que hubo frailes que apreciaron el hondo valor literario de la cultura de los vencidos.

Pionero en tal empresa fue fray Andrés de Olmos. A él se deben las primeras recopilaciones de este tipo de discursos, reunidos como parte esencial de su intensa labor etnográfica desarrollada en territorio novohispano desde 1533.[16] De los textos originales recogidos por Olmos, sólo se han conservado una pequeña muestra en la última parte de su *Arte de la lengua mexica*,[17] pero el misionero franciscano entregó además una traducción parcial de estas pláticas al oidor Zorita y a Fray Bartolomé de las Casas, quines las incluyeron en la *Relación de los señores de la Nueva España* y la *Apologética historia de las Indias* respectivamente.[18] Habrían de perdurar estos *huehuetlatolli* romanzados en forma de libro, gracias a la labor de Fray Juan Bautista que recopiló, enmendó y acrecentó los textos de Olmos, publicados con el título de *Huehuetlatolli, que contiene las pláticas que los padres y madres hicieron a sus hijos y a sus hijas, y los señores a sus vasallos, todas llenas de doctrina moral y política* (1600) (*Testimonios*…, pp.36-253).[19]

Fray Bernardino de Sahagún es otra de las figuras esenciales en el proceso evangelizador novohispano y, aún con deudas notables a Olmos, recopilador de otro buen número de *huehuetlatolli*.[20] Sahagún dedicó a estos discursos el libro VI de su *Histo-*

---

[15] Sobre este tema son fundamentales los trabajos de BAUDOT, Georges, *Utopía e historia en México, los primeros cronistas de la civilización mexicana*. (1520-1569), Madrid, Espasa-Calpe, 1983 y RICARD, *La conquista*…, pp. 109-137.

[16] La trayectoria biográfica de Olmos, así como sus proyectos etnográficos y lingüísticos son estudiados con detalle en WILKERSON, Jeffrey, «The etnographic works of Andrés de Olmos, precursor and contemporary of Sahagún», en *Sixteenth Century Mexico, the work of Sahagún*, ed. Munro Edmonson, México, School of American Research-University of New Mexico, 1974, pp. 27-79 y Leonardo MANRIQUE CASTAÑEDA, «Fray Andrés de Olmos: notas críticas sobre su obra lingüística», en *Estudios de Cultura Náhuatl* (UNAM - México), XV (1982), pp. 27-36.

[17] Ed. de Miguel León Portilla, Madrid, Cultura Hispánica, 1993.

[18] Véase DE ZORITA, Alonso, *Relación de los señores de Nueva España*, ed. de Germán Vázquez, Madrid, Historia 16, 1992, pp. 101-125 y Fray Bartolomé de LAS CASAS, *Apologética historia de las Indias*…, caps. 223-224, vol. 2, pp. 300-308.

[19] El texto íntegro de Bautista ha sido traducido al castellano por Librado Silva Galena en el trabajo ya citado *Testimonios de la antigua palabra*, pp. 36-253.

[20] Sobre la vida y obra de Fray Bernardino de Sahagún véase Florencio VICENTE CASTRO y J. Luis RODRÍGUEZ MOLINERO, *Bernardino de Sahagún*, Salamanca, Universidad, 1986, y la reciente edición de Miguel LEÓN-PORTILLA, *Bernardino de Sahagún. Quinientos años de presencia*, México, UNAM, 2002.

ria general de las cosas de Nueva España,[21] junto a diversos textos que se encuentran en otros libros del *Códice florentino.*[22]

Los misioneros franciscanos Olmos, Bautista y Sahagún se enfrentaron a los *huehuetlatolli* con perspectivas diversas: el afán de suprimir idolatrías e intercalar conceptos cristianos que reflejan las pláticas recopiladas por los dos primeros, se da en mucho menor grado en Sahagún. Mientras Olmos adaptó los textos llevando a cabo ligeras modificaciones que consistían, como ha explicado Baudot, en *suprimir toda referencia a las antiguas divinidades precolombinas y en sustituirlas por conceptos propios del cristianismo;*[23] Bautista cristianizó totalmente algunas de estas pláticas. [24] Sahagún, por su parte, transcribió estos discursos íntegramente pero aprovechó el conocimiento de este género para elaborar él mismo sermones con el estilo de la retórica prehispánica.[25]

En definitiva, estas diversas actitudes vienen a representar el reconocimiento de los *huehuetlatolli* como una excelente arma para la evangelización de los naturales, que proveía a los frailes de un molde literario ya conocido, entendido y respetado por sus oyentes nahuas, esencial ahora para la presentación de los nuevos conceptos y valores de la religión cristiana.

3. *Conclusión: el huehuetlatolli como discurso sincrético en el proceso evangelizador novohispano. Nuevas valoraciones*

Ahora bien, situados en este contexto, cabe preguntarnos: ¿por qué ese interés de los misioneros en los *huehuetlatolli*?; ¿cómo estos testimonios genuinamente prehispánicos pudieron *salvarse* de la catástrofe que supuso la conquista para el conjunto cultural náhuatl?; ¿por qué no sólo no fueron objeto de prohibición sino que se con-

---

[21] Fray Bernardino de SAHAGÚN, *Historia general de las cosas de Nueva España*, 2 vols, Ed. de Alfredo López Austin y Josefina García Quintana, Madrid, Alianza, 1988.

[22] Recojo aquí las investigaciones de Josefina Gracía Quintana, quien amplia el número de *huehuetlatolli* recopilados por Sahagún a cien, señalando que «los textos que se encuentran en otros libros del Códice Florentino, por la semejanza conceptual y formal que tiene con los del sexto, lógicamente también son *huehuetlatolli*» (GARCÍA QUINTANA, «Los *huehuetlatolli*…», p. 56).

[23] BAUDOT, *Utopía…*, pp. 233-4.

[24] Véase por ejemplo la «Exhortación a los que se educan en la iglesia» o la «Exhortación con la que se aplica a la gente, se le dice cómo es muy grande, muy importante el cristianismo, la vida cristiana» (LEÓN-PORTILLA, *Testimonios…*, pp. 211-223 y pp. 237-241)

[25] BAUDOT, «Los *huehuetlatolli* en la cristianización de México: dos sermones en lengua náhuatl de Fray Bernardino de Sahagún», en *Estudios de Cultura Náhuatl* (UNAM, México), XV (1982), pp. 125-145.

virtieron en los únicos textos de tradición prehispánica publicados durante la época colonial? Sin duda, debemos situar la respuesta a estos interrogantes en el reconocimiento de la utilidad de estos discursos para la enseñanza de la doctrina cristiana.

Los *huehuetlatolli* prehispánicos preconizaban una constante preocupación por la dignidad y una conducta reservada, hablaban de humildad, generosidad, cortesía, censurando abiertamente la desmesura y la pasión. No cabe ninguna duda entonces, que estos textos no pudieron dejar de impresionar muy favorablemente a los misioneros que procedían de una sociedad como la española del siglo XVI. Las virtudes resaltadas en estos discursos eran tan acordes a los deseos de los frailes que se les debía otorgar difusión, con la ventaja de que, presentadas en este género literario específicamente indígena, tenían muchas más posibilidades de ser comprendidos por los mexicanos.

Sin embargo, considero necesario señalar diversos aspectos que parecen haber pasado inadvertidos en los diferentes trabajos publicados sobre estos discursos indígenas y que resultan, en mi opinión, claves para poder comprender la actitud de los primeros misioneros ante estas composiciones.

En primer lugar, se ha de tener presente que los frailes franciscanos reprodujeron los *huehuetlatolli* con una finalidad bien definida: la propagación de la fe católica. Prescindir de esta realidad es cerrarse a la comprensión global de unos testimonios que se encuentran impregnados con conceptos de la cultura y literatura medieval europeas y, en particular, con concepciones del cristianismo. La singularidad de estos discursos no puede entenderse con plenitud sin plantear una visión equilibrada (todavía no trazada por la crítica) de los elementos culturales y sociales que llevaron los franciscanos llegados a tierras mexicanas en el siglo XVI y que convergieron, en gran medida, en esa labor de recuperación de este género literario náhuatl. Por esta razón, considero adecuado plantear, desde un punto de vista metodológico, la necesidad de conocer la teología, antropología y espiritualidad que se estudiaba y vivía en la España de esta época, los libros que se leían, las reflexiones que ponían por escrito. La auténtica y completa realidad de los testimonios literarios recuperados por los misioneros franciscanos pasa por la necesaria familiarización con la vida intelectual, espiritual y social que llevaron a tierras novohispanas los religiosos evangelizadores allí llegados y que forzosamente emergerán en su labor de recuperación de la cultura náhuatl y, en particular, en su rescate de esta *antigua palabra indígena*.

En segundo lugar, considero que el hecho de probar que estamos ante unos discursos que no resultarían totalmente novedosos a los ojos de los frailes recién llegados, podría explicar, en cierto modo, la lectura que los misioneros españoles hicieron de estos textos indígenas. Al leer los *huehuetlatolli*, libres de toda predisposición, hemos de advertir que lo enseñado en ellos no sólo está presente en los cánones morales de la vida cristiana; sino que, tanto su estilo como su temática, guardan numerosas si-

militudes con unos textos esenciales dentro de la literatura bíblica y manejados por los misioneros españoles en la labor evangelizadora desarrollada en las tierras recién conquistadas: los libros sapienciales de *Proverbios*, *Eclesiástico* y *Eclesiastés*. Como intentaré demostrar en mi investigación, esta nueva perspectiva de lectura podría probar el diferente tratamiento de estos discursos prehispánicos dentro del conjunto de la literatura indígena durante el siglo XVI.

Si aceptamos este amplio marco teórico y este enfoque, podremos considerar de modo exhaustivo la vinculación del *huehuetlatolli* con todo el proceso evangelizador novohispano y con la herencia medieval cristiana; favoreciendo, de este modo, una mayor comprensión no sólo de esta clase de discursos, sino de todo un mestizaje cultural que está en el origen de la literatura hispanoamericana en su conjunto.

Bibliografía

BAUDOT, Georges, *Utopía e historia en México, los primeros cronistas de la civilización mexicana (1520-1569)*, Madrid, Espasa-Calpe, 1983.

——, *La pugna franciscana por México*, México, Alianza, 1990.

GÓMEZ CANEDO, Lino, *Evangelización y conquista. Experiencia franciscana en Hispanoamérica*, México, Porrúa, 1977.

CASAS, Fray Bartolomé de las, *Apologética historia de las Indias*, 2 vols, México, UNAM, 1967.

DÍAZ CÍNTORA, Salvador, *Huehuetlatolli. Libro Sexto del Códice Florentino*, México, UNAM, 1995.

GARCÍA QUINTANA, Josefina, «El *huehuetlatolli* —antigua palabra— como fuente para la historia sociocultural de los nahuas», *Estudios de Cultura Náhuatl* (UNAM-México), XII (1976), pp. 61-71.

——, «Los *huehuetlatolli* en el Códice Florentino», en *Fray Bernardino de Sahagún y su tiempo*, Jesús Paniagua Pérez y María Viforcos Marinas (coords.), León, Instituto Leonés de Cultura-Universidad, 2000, pp. 553-571.

GARIBAY, Ángel María, *Historia de la literatura náhuatl*, 2 vols., México, Porrúa, 1992 (1ª ed. 1953).

——, «*Huehuetlatolli*, Documento A», en *Tlalocan* (UNAM, México), I (1943-1944), pp. 31-107.

LEÓN-PORTILLA, Miguel, *La filosofía náhuatl estudiada en sus fuentes*, México, UNAM, 1993 (1ªed 1956).

——, *Literaturas indígenas de México*, México, Mapfre-FCE, 1992.

——, *Los antiguos mexicanos a través de sus crónicas y cantares*, México, FCE, 1993ºº (1ªed.1961).

——, y SILVA GALEANA, Librado (eds.), *Testimonios de la antigua palabra*, Madrid, Historia 16, 1990.

——, *El destino de la palabra. De la oralidad y los glifos mesoamericanos a la escritura alfabética*, México, FCE, 1996.

—— (ed.), *Bernardino de Sahagún. Quinientos años de presencia*, México, UNAM, 2002.

OLMOS, Fray Andrés de, *Arte de la lengua mexicana*, ed. Miguel León Portilla, Madrid, Cultura Hispánica-ICI, 1993 (1ª ed. 1547?).

SAHAGÚN, Fray Bernardino de, *Historia general de las cosas de Nueva España*, ed. Alfredo López Austin y Josefina García Quintana, Madrid, Alianza, 1988.

SEGALA, Amos, *Literatura náhuatl: fuentes, identidades y representaciones*, México, Grijalbo, 1990.

ZORITA, Alonso de, *Relación de los señores de Nueva España*, ed. de Germán Vázquez, Madrid, Historia 16, 1992.

AURA: ANÁLISIS DE LO FANTÁSTICO EN LA OBRA DE CARLOS FUENTES

PAU SANMARTÍN ORTÍ
UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID

Un ser esencialmente inteligente es naturalmente supersticioso
(Bergson)

Una revisión de la bibliografía teórica sobre el género de la literatura fantástica[1] nos lleva a la conclusión de que la nota principal del género, aquella en la que concuerdan las diversas propuestas y estudios del mismo, es la presentación de un conflicto no resuelto entre dos órdenes o sistemas de representación de la realidad. De qué órdenes se trata, cuáles son las causas de su incompatibilidad y enfrentamiento, qué desencadena dicho conflicto, etc…, varía según la hipótesis teórica defendida por cada trabajo. Partiendo del punto en común de todos ellos, nos proponemos responder a estas preguntas a través del análisis de una de las obras maestras del género fantástico: *Aura*, de Carlos Fuentes.[2]

En esta *nouvelle*, la contraposición de los dos órdenes en conflicto se establece incluso antes del comienzo del relato. Una cita de *La sorcière* de J. Michelet prologa lo que va a desarrollar *Aura*:

> El hombre caza y lucha. La mujer intriga y sueña; es la madre de la fantasía, de los dioses. Posee la segunda visión, las alas que le permiten volar hacia el infinito del deseo y de la imaginación… Los dioses son como los hombres: nacen y mueren sobre el pecho de una mujer. (p. 7)

La oposición masculino/femenino presentada aquí, está cargada de un simbolismo cultural, más allá de la diferencia sexual, que es necesario avanzar antes de entrar en el análisis del relato. Como demostrara ya el trabajo de G. Durand, *Las estructuras antropológicas de lo imaginario*, la visión masculina del mundo está asociada en la mayoría de las culturas a lo que el investigador francés denominó *el régimen diurno* de la imaginación, frente al *régimen nocturno* representado por la visión femenina. El

[1] Desde el estudio pionero de Freud, pasando por los trabajos de Vax, Caillois, Sartre o Cortázar, hasta la proliferación de trabajos sobre el género que dio lugar la publicación de la conocida *Introducción a la literatura fantástica* de Todorov (para las referencias completas, véase la bibliografía final). Una muestra muy bien seleccionada de los mismos se puede consultar en ROAS, D. (comp.), *Teorías de lo fantástico*, Madrid, Arco/Libros, 2001.

[2] FUENTES, Carlos, *Aura*, Madrid, Alianza Cien, 1994.

primer régimen estructura la realidad mediante símbolos luminosos, producto de una visión instrumental y racional del mundo que lo concibe como una entidad explicable, visible, separable. El hombre fabrica herramientas para dominar y transformar los objetos, explora el mundo ávido de conocimientos y desarrolla la mejor de las armas de combate contra lo desconocido: la razón, que corta y separa la realidad como una espada para comprenderla y organizarla.

Frente a esta visión, la cultura ha relacionado tradicionalmente a la mujer con los aspectos sentimentales antes que racionales del ser humano. En lugar de la transformación y división racional de la naturaleza, la mujer busca una empatía o fusión con la misma en la que sujeto y objeto borran sus diferencias y se confunden, una exploración interna de sí misma a través de las vías irracionales y oscuras. Si el día ofrece una visión clara y distinta de las cosas, la noche nos presenta la realidad como un todo de partes fundidas, confusas entre sí, no divisibles con nitidez. Fuentes aprovecha esta dicotomía para construir lo fantástico en *Aura*, como resultado del enfrentamiento entre estas dos visiones contrarias: la razón masculina frente a la imaginación femenina, la visión clara frente a la potenciación de los otros sentidos, ciegos e imprecisos (tacto, gusto, olfato y oído), el orden crono-lógico contra el deseo de inmortalidad. El conflicto provendrá, pues, de la incompatibilidad entre las leyes que rigen en cada universo: la vista que orienta durante el día no sirve de mucho en la oscuridad de la noche.

Con el fin de seguir más fácilmente el análisis de *Aura*, pasamos a resumir brevemente su argumento. Un joven historiador, llamado Felipe Montero, es contratado por una anciana enferma, la señora Consuelo, para redactar las memorias de su difunto esposo, el general Llorente. El protagonista masculino se traslada a la casa de la anciana, que vive allí con la única compañía de su sobrina Aura, para revisar los papeles del general. Pronto empieza a advertir que en aquella casa suceden cosas extrañas, pero decide no concederles demasiada importancia y dedicarse a su trabajo con el fin de cobrar un generoso sueldo. Durante su estancia se enamora de Aura y, progresivamente, experimenta cambios en su percepción, producidos por el ambiente insólito de la casa, que le llevarán a un estado final delirante. El suceso fantástico del relato, introducido hábilmente por Fuentes desde el comienzo, no se descubre hasta las últimas páginas, en el momento en que Felipe se da cuenta de que Aura, con la que ha mantenido relaciones sexuales, y la señora Consuelo son en realidad la misma persona. Y no sólo eso: el desdoblamiento experimentado por el personaje femenino afecta también al protagonista masculino, que asiste con horror a la suplantación de su identidad por la del general Llorente.

Los polos de la oposición «orden racional masculino *vs* fantasía femenina» funcionan como esquema estructural sobre el que se construye el efecto gradual de lo fantástico. Empecemos por mostrar el primero de los polos, la caracterización del per-

sonaje masculino como representante prototípico del régimen diurno. El apellido escogido por Fuentes para el protagonista, Montero, no es casual y entronca con la actividad cinegética evocada por Michelet para caracterizar al varón: «El hombre caza y lucha», como un general, el doblete masculino de Felipe, representante también del contrapunto racional sin el cual no se produciría la quiebra de lo fantástico. Es más, el anuncio en el periódico por el que Felipe accede al trabajo en la casa, lo requiere como «Ordenado. Escrupuloso» (p. 7), cualidades diurnas por excelencia de las que dará muestra a lo largo del relato: es un personaje con curiosidad intelectual, cuyo proyecto personal de investigación es el de hacer inteligible el abundante material disperso sobre la conquista española de América. Para llevar a cabo su trabajo necesita luz, en el doble sentido, literal y simbólico, de la palabra. Por eso su habitación es la única de la casa que, en el techo, tiene una gran ventana por la que entra la luz exterior. Como representante del orden racional, Felipe muestra además un gran control sobre sus instintos más físicos. En varias ocasiones, se menciona su predilección por lo mental frente a lo físico: Felipe se siente fuertemente atraído por Aura pero logra resistirse (en un principio); cuando acepta el trabajo lo hace «porque a ti te gustan estas tareas meticulosas de investigación, que excluyen el esfuerzo físico, el traslado de un lugar a otro, los encuentros inevitables y molestos con otras personas» (p. 17).

El relato, escrito en una segunda persona poco frecuente en el género narrativo, está contado desde la perspectiva de este personaje masculino, desde una visión del mundo, por lo tanto, fundamentalmente diurna. Por eso, las leyes que rigen en el universo nocturno de la casa, vividas como normales por los personajes femeninos, provocan un conflicto a Felipe, para el que todo lo que no responde a sus principios de orden diurno es valorado negativamente. Sin embargo, esta resistencia racional a la invasión nocturna va cediendo poco a poco hasta producirse un cambio de tornas: aunque la vista y la razón no lo crean, el deseo fantástico de recuperar el pasado perdido se hace posible al final. Así, puede decirse que el desarrollo del relato sigue la estructura del anochecer: su progresión puede describirse como la pérdida paulatina de luz por la invasión de la noche, como la destrucción lenta de la razón masculina por los delirios de la fantasía femenina. El recurso principal empleado por Fuentes para oscurecer la razón es situar la historia en el espacio de la casa de la señora Consuelo, universo cerrado, con unas leyes propias, nocturnas, claramente diferenciadas de las leyes del exterior. Junto a este recurso, Fuentes utiliza otros tres para describir este anochecer del régimen diurno que relata *Aura*: la inversión del orden moral cristiano mediante la introducción de creencias y rituales paganos, la sustitución de los principios lógicos y espacio-temporales por una ensoñación que no conoce límites, y la seducción femenina que apela al lado menos racional del protagonista masculino.

1.

La oscuridad es la forma más clara (más oscura) de cegar y confundir las percepciones del visitante, de imponerle *otras* reglas. Desde la entrada a la casa, se le obliga a Felipe a comportarse como un ciego. La ceguera física será el requisito previo para ofuscar la luz de la razón. La casa siempre está a oscuras, en parte porque la construcción más alta de los edificios que la rodean obstruye la luz directa, en parte porque su dueña lo quiere así: al entrar, se le pide a Felipe que no encienda la luz sino que cuente los pasos. La descripción de la entrada está hecha desde la perspectiva de un invidente, pues las referencias que obtenemos llegan a través de todos los sentidos menos el de la vista: Felipe advierte un *olor* de plantas, humedad, madera vieja y encierro; el *sonido* de sus pasos sobre las distintas superficies de la casa «baldosas de piedra», «madera crujiente», «tapete delgado, mal extendido, que te hará tropezar» (p.11) nos indica su recorrido por las distintas estancias; tiene que valerse del *tacto* para reconocer las puertas y los objetos que encuentra a su paso. La poca luz que hay en la casa obnubila al protagonista, indicándonos que la vista no es un sentido óptimo para manejarse en este universo de ciegos. Esta técnica es constante a lo largo de todo el relato. Véase como ejemplo el pasaje en el que Aura le muestra a Felipe dónde está su habitación:

> no la sigues con la vista, sino con el oído: sigues el susurro de la falda, el crujido de la tafeta [...] Asciendes detrás del ruido, en medio de la oscuridad, sin acostumbrarte aún a las tinieblas: recuerdas que deben ser cerca de las seis de la tarde y te sorprende la inundación de luz de tu recámara […] Sonríes al darte cuenta que ha bastado la luz del crepúsculo para cegarte y contrastar la penumbra del resto de la casa. (pp. 17-18)

Pero, como ya se ha indicado, parte de esta oscuridad se debe a causas externas. Así lo explica la señora Consuelo: «Es que nos amurallaron, señor Montero. Han construido alrededor de nosotras, nos han quitado la luz. Han querido obligarme a vender. Muerta, antes. Esta casa está llena de recuerdos para nosotras» (p. 26). Como explica Durand,[3] la noche es vista negativamente por el día y por ello es recluida, reprimida, abnegada. La técnica que emplea la imaginación diurna para resolver aquello que no encaja dentro de sus leyes y que, por ello, le supone un conflicto, es siempre la de la antítesis, el enfrentamiento, el ataque, la expulsión. En lugar de una asimilación pacífica y comprensiva, el día rechaza lo que le es incompatible, lo aísla y lo condena a las tinieblas porque no lo comprende. En parte, la noche es negra porque el día le niega su luz. Y aquí es donde surge el reverso tenebroso: lo que se priva de luz se extravía por el mal camino, cuando la razón duerme, salen los monstruos:

[3] DURAND, Gilbert, Las estructuras antropológicas de lo imaginario, Madrid, Taurus, 1981.

«Quieren que estemos solas, señor Montero, porque dicen que la soledad es necesaria para alcanzar la santidad. Se han olvidado de que en la soledad la tentación es más grande» (p. 37).

El terror de lo fantástico proviene siempre en este cuento, de la aplicación incorrecta de la vista para medir lo que ocurre en el reino de la noche. Cuando Felipe sigue las recomendaciones de la dueña de casa y se maneja con sus otros sentidos, no surge conflicto alguno: cuenta los pasos y llega sin error a donde se propone. En sentido figurado, cuando se recurre a la razón para comprender lo que no le compete a ella, aparece lo amorfo monstruoso. De esta forma, el relato fantástico juega constantemente con el límite catastrófico que existe entre el lado diurno y nocturno del hombre: éste se abandona al placer de la noche, suspende unos momentos el juicio y deja que la imaginación se expanda, pero levanta un segundo los párpados y no ve nada, el ojo se siente amenazado por la noche que lo ciega, e inventa al monstruo. Lo monstruoso es producto de una valoración negativa de lo desconocido: de lo desconocido para la razón, para la claridad, de lo que sólo la intuición comprende. *Aura* ejemplifica a la perfección este proceso diurno de condena de las tinieblas, resultado de una duda, de una ceguera racional. Así, el terror sólo sobreviene, al final del relato, como consecuencia de la crisis de lo visual-racional: hasta que Felipe no descubre las viejas fotografías (prueba ocular donde las haya) que le muestran que Aura es la proyección de Consuelo joven, y el general el impostor que la brujería ha creado para suplantarlo, no sentirá el sentimiento siniestro de lo fantástico.

El horror y el asco final proceden de la revelación visual que le muestra a Felipe que ha estado acostándose con una anciana. Sus encuentros nocturnos con Consuelo/Aura están siempre poco iluminados y Felipe, guiado por su deseo irracional, quiere creer que lo que toca y siente es el cuerpo de una mujer joven. Se podría decir, pues, que Fuentes aplica literal e irónicamente aquí la máxima de que «el amor es ciego». Mientras Felipe no ve lo que ama, no hay ningún conflicto; mientras se limita a amar y no a analizar, no sobreviene el horror. El cuento da pistas suficientes para interpretar a Aura como una proyección imaginaria no sólo de Consuelo, sino también de Felipe. El olor narcótico que inunda toda la casa, podría haber sido la causa de la alucinación.[4] Además, Fuentes se cuida astutamente de dejar claro que Felipe nunca ve del todo con quién se acuesta. En su primer encuentro nocturno, se dice explícitamente: «No puedes verla en la oscuridad de la noche sin estrellas, pero hueles en su pelo el perfume de las plantas del patio» (p. 35). El olor adormecedor, el tacto de la

[4] «el perfume adormecedor y espeso» (pp. 10-11) de las plantas podridas, más tarde se identifica como el aroma del beleño, la belladona, la dulcamara, el gordolobo y el evónimo, plantas tóxicas y narcóticas, asociadas desde antiguo a la brujería. Entre sus efectos está el de producir alucinaciones, mareos, aumento del deseo sexual, dilatación de las pupilas, etc… es decir, efectos característicamente nocturnos.

piel suave y el deseo hacen el resto: Felipe ama a Aura. La segunda vez, Fuentes da alguna pista más, jugando con la ambigüedad del rejuvenecimiento fantástico de Consuelo. Así, «la niña Aura» (p. 36) de la pasada noche, «la muchacha de ayer —cuando toques sus dedos, su talle— no podía tener más de veinte años»; pero «la mujer de hoy —y acaricies su pelo negro, suelto, su mejilla pálida— parece de cuarenta: algo se ha endurecido entre ayer y hoy…» (p. 45). Pero Felipe sigue sin verla, sin que su razón sospeche nada («No tienes tiempo de pensar más», p. 45). En el tercer y último encuentro, Aura no sólo no se deja ver,[5] sino que evita ser tocada porque teme ser descubierta (el hechizo de juventud sólo dura tres días). El oído será el órgano de referencia esa noche: «Ella te dará la espalda: lo sabrás por la nueva distancia de su voz» (p. 59). Tan sólo le permite besarle el rostro: «besarás la piel del rostro sin pensar, sin distinguir» (p. 60), porque la distinción sólo llega con la claridad. El viento sopla y mueve las nubes. La luz de la luna ilumina la habitación y revela la visión espantosa de la vieja desnuda y decrépita. Sin embargo, esta interpretación se consigue sólo tras una segunda lectura analítica del cuento. La lectura inocente, la que busca Fuentes, es la del conflicto ambiguo e irresuelto entre lo que sueña la fantasía y lo que la razón descubre y no comprende.

2.

Para ello, Fuentes se vale junto con el recurso de la oscuridad de todo aquello que va en contra de los principios lógicos y morales, y que, por ello, es censurado y cargado de connotaciones negativas. De esta forma, el inquietante personaje de Consuelo está teñido de notas demoníacas: su habitación es una especie de santuario macabro, lleno de instrumentos alquímicos y santos torturados por demonios pletóricos;[6] se vale de animales para sus rituales mágicos: la vemos sacrificar un macho cabrío, el general Llorente alude a su costumbre de quemar gatos para obtener suerte en el amor, se insinúa que precisa de un conejo para proyectarse en Aura[7] y de ciertos recursos de magia negra para hechizar a Felipe: Se le da a beber un extraño vino, servido en una botella

[5] «encuentras a Aura: será Aura, porque viste la tafeta verde de siempre, aunque un velo verdoso oculte sus facciones» (p. 51).

[6] «Cristo, María, San Sebastián, Santa Lucía, el Arcángel Miguel, los demonios sonrientes, los únicos sonrientes en esta iconografía del dolor y la cólera: sonrientes porque, en el viejo grabado iluminado por las veladoras, ensartan los tridentes en la piel de los condenados, les vacían calderones de agua hirviente, violan a las mujeres, se embriagan, gozan de la libertad vedada a los santos» (p. 24).

[7] Consuelo se refiere tanto a Aura como a la coneja como «mi compañía», dando a entender que son el mismo ser. Esto lo confirma el hecho de que Aura aparece varias veces donde unos instantes estaba el conejo y viceversa.

sin etiqueta, que Felipe describe como «ese líquido rojo y espeso» (p. 21), y que podría tratarse de sangre. Más tarde, en la recámara de Aura, ésta le lava los pies mientras «dirige miradas furtivas al Cristo» (p. 46) colgado de la pared, y le ofrece una oblea que sujeta entre las piernas. La misa negra, que termina con el juramento verbal de amor eterno, más la muñeca de trapo rellena de harina que encuentra después Felipe, dan a entender que ese ritual pagano ha conseguido el milagro de la resurrección de la carne: Consuelo rejuvenece, la identidad oculta del general Llorente se superpone a la de Felipe para reencontrarse con su esposa.[8]

La descripción de este rito macabro deja bien clara su función trasgresora, de inversión de la ceremonia cristiana, a la vez que expresa con una hermosa metáfora la comunión carnal amorosa:

> Aura, de cuclillas sobre la cama, coloca ese objeto contra los muslos cerrados, lo acaricia, te llama con la mano. Acaricia ese trozo de harina delgada, lo quiebra sobre sus muslos, indiferentes a las migajas que ruedan por sus caderas: te ofrece la mitad de la oblea que tú tomas, llevas a la boca al mismo tiempo que ella, deglutes con dificultad: caes sobre el cuerpo desnudo de Aura, sobre sus brazos abiertos, extendidos de un extremo al otro de la cama, igual que el Cristo negro que cuelga del muro […] Aura se abrirá como un altar. (p. 47)

3.

Durante la misa, Aura afirma: «El cielo no es alto ni bajo. Está encima y debajo de nosotros al mismo tiempo» (p. 46). Con ello, Aura verbaliza el proceso gradual de destrucción de los parámetros espacio-temporales y lógicos, experimentado por el protagonista desde su entrada en la casa, universo en miniatura con unos parámetros propios, y que culminará con el mayor desafío a la cronología: la vuelta atrás en el tiempo. Como el conejo, los gatos o el macho cabrío, Felipe comprende que es un medio más del que se sirve la señora Consuelo para revivir su juventud. La casa lo ha convertido en un ser abúlico, incapaz de razonar, casi un autómata. Se le avisa de las

[8] El semen que Felipe («aliviado, ligero, vaciado de placer», p. 36) deposita en Aura contribuye también a crear el doble que le usurpa su identidad. Así, después de la misa negra, «buscas otra presencia en el cuarto y sabes que no es la de Aura la que te inquieta, sino la doble presencia de algo que fue engendrado la noche pasada. Te llevas las manos a las sienes, tratas de calmar tus sentidos en desarreglo, […] buscas tu otra mitad, que la concepción estéril de la noche pasada engendró tu propio doble» (p. 49). Durante la misa negra se había anunciado incluso el Apocalipsis, pues es necesaria la muerte para la resurrección de la carne: «Llega, Ciudad de Dios; suena, trompeta de Gabriel: ¡ay, pero cómo tarda en morir el mundo!» (p. 25). La propia Aura lo confiesa casi al final a un Felipe todavía racional: «Hay que morir antes de renacer… No. No entiendes. Olvida, Felipe, tenme confianza» (p. 52).

horas (la hora de comer, la hora de levantarse) con una campana, como si estuviera en una prisión o en una granja, y Felipe acude a las citas por la inercia que la casa le ha impuesto:

> … ya no piensas, porque existen cosas más fuertes que la imaginación: la costumbre que te obliga a levantarte, buscar un baño anexo a la recámara, no encontrarlo, salir restregándote los párpados, subir al segundo piso…, dejarte ir, no pensar más (pp. 49-50)

En el momento final crítico, Felipe tiene que hacer esfuerzos por mantener la lógica diurna y se aferra, desesperado, a cualquier cosa que lo devuelva al orden lógico perdido:

> Haces un esfuerzo por dominarte. Terminas tu aseo contando los objetos del botiquín, los frascos y tubos que trajo de la casa de huéspedes el criado que nunca has visto: murmuras los nombres de esos objetos, los tocas, lees las indicaciones de uso y contenido, pronuncias la marca de la fábrica, prendido a esos objetos para olvidar lo otro, lo otro sin nombre, sin consistencia racional. ¿Qué espera de ti Aura?, acabas por preguntarte, cerrando de un golpe el botiquín. ¿Qué quiere? (p. 50)

No obstante, Felipe resiste a los hechizos de Consuelo reduciendo racionalmente la extrañeza de los misterios de la casa con explicaciones que cada vez resultan menos convincentes. Las propias mujeres de la casa, prefieren seguirle el juego racional a Felipe al principio, sabiendo que su visión no está cegada lo suficiente para seguir su lógica nocturna, porque Felipe todavía es el día, siempre despierto, pragmático, incapaz de las ensoñaciones nocturnas de las mujeres: «Te desnudas pensando en el capricho deformado de la anciana, en el falso valor que atribuye a estas memorias. Te acuestas sonriendo, pensando en tus cuatro mil pesos. / Duermes *sin soñar*» (p. 27, el subrayado es nuestro). Por eso —actitud diurna de rechazo— las extravagancias de Consuelo son descritas en un principio por Felipe como manías, que decide soportar por las ventajas del sueldo. Cuando empieza a advertir la reduplicación Consuelo/Aura, su lógica racional le construye una explicación mítica diurna. Aura está retenida contra su voluntad, tiránicamente, por su tía, y espera de Felipe que la salve del mal:

> Recuerdas a Aura minutos antes, inanimada, embrutecida por el terror: incapaz de hablar frente a la tirana, moviendo los labios en silencio, como si en silencio te implorara su libertad, prisionera al grado de imitar todos los movimientos de la señora Consuelo, como si sólo lo que hiciera la vieja le fuese permitido a la joven. (pp. 33-34)

Como representante del orden y del bien, «mientras más pienses en ella, más tuya la harás, no sólo porque piensas en su belleza y la deseas, sino porque ahora la deseas

para liberarla: habrás encontrado una razón moral para tu deseo; te sentirás inocente y satisfecho» (p. 34).

Cuando ya no le quede ninguna base sobre la que montar una explicación racional, trata de dormir para olvidar y, después, opta por el último grado de la negación nocturna: la condena. Se repite a sí mismo que Consuelo está loca, como «tu única salida, tu única negativa a la locura» (p. 41).

4.

Cuando la razón se protege de la invasión nocturna con toda clase de explicaciones, sólo cabe ya una opción para atacarla: el golpe bajo. Consuelo invita a Felipe a abandonar su racionalismo a través del cuerpo joven y bello de Aura. Ésta ejerce un verdadero poder hipnótico sobre él, hasta el punto de anular su voluntad y hacerle pasar por todas las etapas del ritual que traerá de vuelta la juventud de Consuelo y el general Llorente. Dicho poder se concentra en los ojos verdes de Aura, que producen en Felipe una mezcla de atracción irresistible y ofuscamiento.[9] Aura actúa aquí como catalizador, como resorte que libera la mente de las coordenadas racionales. Así, cuando Felipe cede por fin a sus pasiones y se atreve a tocar a Aura, se siente «invadido por un placer que jamás has conocido, que sabías parte de ti, pero que sólo ahora experimentas plenamente, liberándolo, arrojándolo fuera, porque sabes que esta vez encontrará respuesta» (p. 23). Es como si a través de la entrega amorosa de Felipe a Aura, Consuelo consiguiera usurparle su identidad. Felipe, como todo enamorado, se olvida de sí mismo cuando piensa en Aura y este olvido metafórico lo convierte bellamente Fuentes en un símbolo literal del horror.[10]

Sin embargo, esta amenaza que atemoriza a Felipe nunca es un peligro real externo: procede de comprobar cómo el fundamento de sí mismo, los principios de orden diurno, se desploman bajo sus pies. Cuando el sistema con el que comprendía la realidad no le sirve, surge la duda, el miedo, el sentimiento de la usurpación de lo propio. Felipe asiste a la pérdida de su identidad como el día al hurto de la noche. Pero esta

[9] «Cada vez que desvíes la mirada, la habrás olvidado ya y una urgencia impostergable te obligará a mirarla de nuevo… tú vuelves a dudar de tus sentidos, atribuyes al vino el aturdimiento, el mareo que te producen esos ojos verdes, limpios, brillantes» (p. 22).

[10] Véase, como ejemplo, el pasaje en el que Felipe observa su rostro en un espejo y no se ve, empañado por su deseo hacia Aura: «Mueves tus cejas pobladas, tu boca larga y gruesa que llena de vaho el espejo; cierras tus ojos negros y, al abrirlos, el vaho habrá desaparecido. Dejas de contener la respiración y te pasas una mano por el pelo oscuro y lacio; tocas con ella tu perfil recto, tus mejillas delgadas. Cuando el vaho opaque otra vez el rostro, estarás repitiendo ese nombre, Aura». (p. 19)

usurpación es imaginaria,[11] producto del miedo, pues cuando vuelva la luz, los contornos difusos de la noche recobrarán su claridad: «verás bajo la luz de la luna el cuerpo desnudo de la vieja, de la señora Consuelo, flojo, rasgado, pequeño y antiguo, temblando ligeramente porque tú lo tocas, tú lo amas, *tú has regresado también*…» (pp.60-61, la cursiva es nuestra).

Bibliografía

CAILLOIS, Roger, *Au coeur du fantastique*, París, Gallimard, 1965.

CORTÁZAR, Julio, «El sentimiento de lo fantástico», en CORTÁZAR, Julio, *La vuelta al día en ochenta mundos*, Madrid, Siglo XXI, 1967, pp. 69-75.

DURAND, Gilbert, *Las estructuras antropológicas de lo imaginario*, Madrid, Taurus, 1981.

FREUD, Sigmund, «Lo ominoso», en *Obras completas. Vol. XVII: De la historia de una neurosis infantil y otras obras (1917-1919)*, Buenos Aires, Amorrortu, 1988, pp. 217-251.

FUENTES, Carlos, *Aura*, Madrid, Alianza Cien, 1994.

ROAS, David (comp.), *Teorías de lo fantástico*, Madrid, Arco/Libros, 2001.

SARTRE, Jean-Paul, «Aminadab o de lo fantástico considerado como un lenguaje», en *Escritos sobre literatura 1*, Madrid, Alianza, 1985, pp. 93-110.

TODOROV, Tzvetan, *Introducción a la literatura fantástica*, Buenos Aires, Tiempo contemporáneo, 1972.

VAX, Louis, *Las obras maestras de la literatura fantástica*, Madrid, Taurus, 1980.

[11] «La foto se ha borrado un poco: Aura no se verá tan joven como en la primera fotografía, pero es ella, es él, es… eres tú. […] tapas con una mano la barba blanca del general Llorente, lo *imaginas* con el pelo negro y siempre te encuentras, *borrado*, *perdido*, *olvidado*, pero tú, tú, tú» (p. 57, la cursiva es nuestra).

Asociación
de Jóvenes Investigadores
de la Literatura Hispánica